

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« POUR RESTER MALADE PLUS LONGTEMPS QU'IL NE CONVIENT » :
LA FOLIE COMME CONDITION D'ÉCRITURE DANS
L'HOMME-JASMIN. IMPRESSIONS D'UNE MALADE MENTALE,
D'UNICA ZÜRN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ANNIE MONETTE

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci, tout d'abord, à ma directrice Michèle Nevert, professeure au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, pour la justesse de ses lectures et la pertinence de ses remarques et commentaires. Nos rencontres ont chaque fois été l'occasion d'échanges intéressants, enrichissants et éclairants.

Merci, ensuite, à Mathieu, qui a su m'encourager quand j'en avais besoin, m'écouter quand j'avais envie de parler, respecter mon silence ou mes absences quand j'avais la tête trop pleine...

Je tiens aussi à remercier ma famille, toujours enthousiaste devant mes projets et sur laquelle je peux toujours compter. Un merci tout particulier à Kevin-le-Fabuleux pour son aide précieuse.

Je remercie Dominic, Jean-François, Daniel, Michèle, Marie-Ève et Geneviève pour leur amitié et pour les moments de répit que je me suis accordés en leur compagnie, même virtuelle.

Finalement, je remercie Jean-Claude Kalubi, pour sa confiance et pour l'expérience acquise par le travail qu'il m'a confié.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
REPRÉSENTATIONS DU SYSTÈME ASILAIRE ET DE LA FOLIE	10
1. L'asile, lieu de l'enfermement	10
1.1 <i>Une sinistre maison de misère</i>	11
1.2 <i>Coercition, surveillance et redressement</i>	14
1.2.1 Coercition	15
1.2.2 Surveillance	18
1.2.3 Redressement	20
2. Médecins et infirmières : agents régulateurs du système asilaire	24
2.1 <i>Le médecin</i>	25
2.1.1 Ambivalent	26
2.1.2 Autoritaire	27
2.1.3 Comique	29
2.2 <i>Les infirmières</i>	30
2.2.1 Surveillantes	30
2.2.2 Furies stupides, folles obscènes	31
3. L'enfermement : point de départ et conclusion	32

3.1 <i>Double enfermement</i>	33
3.2 <i>Une prison</i>	34
3.3 <i>Un refuge</i>	36
4. Représentation de la folie	37
4.1 <i>L'expérience des autres comme constituante de la représentation de la folie chez Zürn</i>	37
4.2 <i>Les folles de l'asile</i>	37
4.2.2 Belles et laides	38
4.2.3 Souffrance et monotonie	40
4.2.4 Crises de délire	42
4.3 <i>Les premiers fous</i>	45
4.3.1 Différents visages de la folie	45
4.4 <i>Folles de l'asile et premiers fous : deux perceptions opposées, deux folies différentes</i>	48
4.5 <i>L'expérience de la folie</i>	49
4.5.1 La folie : un état d'élection	50
4.6 <i>Les manifestations de la folie</i>	51
4.6.1 Sa vraie vie : quand le monde s'organise autour d'elle	51
4.6.2 Un univers sans règle ni limite	53
4.6.3 La cinquième colonne : témoins et protecteurs	54
5. Choisir la folie, malgré tout...	55
 CHAPITRE II	
IMAGINAIRE ET ONIRIQUE CHEZ UNICA ZÜRN : FANTASMES, RÊVES ET HALLUCINATIONS	57
 1. Expériences oniriques : donner accès à la folie	57

2. Le fantasme de l'Homme Jasmin	58
2.1 <i>La première vision</i>	59
2.1.1 La mère, la femme, l'araignée	61
2.1.2 Le sauveur	61
2.1.3 L'homme et le jasmin	62
2.1.4 L'image de l'amour	64
2.1.5 Pérennité du fantasme : héros et personnages extraordinaires	66
2.1.6 Distance et passivité	67
2.2 <i>Du fantasme la folie</i>	68
2.2.1 L'Homme Blanc	69
2.2.2 Le merveilleux magnétiseur	70
2.2.3 Une voix intérieure	72
2.2.4 Évocations et suggestions	74
2.2.5 Avatars	75
2.3 <i>Retour sur l'homme de la chambre parisienne</i>	76
 3. Les trois rêves d'Unica Zürn	 77
3.1 <i>Écrire (sur) le rêve</i>	78
3.1.1 Mécanique onirique, stratégies d'écriture	79
3.1.2 Segment	81
3.1.3 Le rêveur	82
3.1.4 Entrée et sortie	82
3.2 <i>Derrière un haut miroir</i>	84
3.2.1 Une maison hospitalière	84
3.2.2 Une carte blanche	85
3.3 <i>À la fois fille et serpent...</i>	87
3.3.1 Annoncer la folie	88
3.4 <i>Promenade nocturne dans une plaine ensoleillée</i>	89
3.5 <i>L'inaccessibilité du rêve : la porte fermée du quatrième récit</i>	90

4. Quand l'écrivain hallucine	92
<i>4.1 Enchantement et épouvante : l'hallucination selon Unica Zürn</i>	95
4.1.1 Mystère de l'origine	96
4.1.2 Impression de réalité	97
<i>4.2 Les épisodes hallucinatoires</i>	98
<i>4.3 Sur l'écran du ciel</i>	99
4.3.1 De l'hallucination et du cinéma	99
4.3.2 L'agonie du fils	102
4.3.3 Quatre tombes	103
<i>4.4 Une ravissante machine à coudre</i>	104
4.4.1 Un cadeau	105
<i>4.5 Métamorphoses</i>	106
4.5.1 Morcellement et transfiguration	108
4.5.2 Danser, mimer	110
4.5.3 Double prodige	111
4.5.4 Le grand chorégraphe	112
<i>4.6 Retour sur les épisodes</i>	113
4.6.1 Observatrice	113
4.6.2 Polysémie	113
4.6.3 Réinterprétation sémantique	114
4.6.4 Reprises du réel	115
4.6.5 L'Homme-Jasmin, producteur et artisan	115
<i>4.7 Rêveuse ou hallucinée ?</i>	116
4.7.1 Similitudes	118
4.7.2 Possibilités	119
 CHAPITRE III	
ÉCRIRE (SUR) LA FOLIE : NOUVEAUX RAPPORTS	
À LA LANGUE	121

1. De la psychiatrie et de la littérature	121
1.1 <i>Unica Zürn, écrivaine</i>	124
1.1.1 Auto-citation et ré-écriture	125
1.1.2 L'Homme-Jasmin, le texte	127
1.1.3 <i>Moby Dick</i> : bâtir une œuvre sur un choc émotionnel	128
 2. La chasse aux signes	 130
2.1 <i>Le signe versatile</i>	132
2.2 <i>Les chiffres signes</i>	133
2.2.1 Symboles	135
2.3 <i>Les lettres signes</i>	137
2.3.1 H, L, M : folie et écriture	139
2.4 <i>Les signes élus</i>	140
2.4.1 Quand la folie se fait langage	141
 3. Le jeu sur la langue	 143
3.1 <i>Les jeux de mots dans l'Homme-Jasmin</i>	144
3.2 <i>Les anagrammes</i>	146
3.2.1 Définition	146
3.2.2 La pratique anagrammatique dans l'œuvre d'Unica Zürn	149
3.3. <i>Les anagrammes de L'Homme Jasmin</i>	151
3.3.1 Contraintes et lois	151
3.3.2 Dangereuse fièvre	152
3.3.3 Origine	153
3.3.4 Folie et souffrance	154
3.3.5 L'anagramme, l'Homme Blanc	155
3.3.6 Permutation et prédiction	157
3.4 <i>Faire s'écrouler l'économie langagière</i>	158
3.4.1 Anagrammes et signes élus	160

3.5 <i>Anagrammes, rêves et hallucinations : le pont entre la contrainte et l'onirique</i>	162
3.5.1 L'éventail des possibles	163
3.5.2 Reconnaître du même dans l'autre	164
3.6 <i>L'affranchissement par le jeu de langage</i>	165
3.6.1 (Ré)appropriation et libération	167
 CONCLUSION	 170
 BIBLIOGRAPHIE	 176

RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse à la problématique écriture-folie dans *L'Homme-Jasmin*, de l'auteure et artiste allemande Unica Zürn. Ce texte, sous-titré *Impressions d'une malade mentale*, consiste en le compte rendu de la réelle expérience de la folie de l'auteure. En prenant appui sur les liens établis dans le texte entre ces deux sphères, nous voulons démontrer en quoi, et surtout de quelle façon, la maladie mentale non seulement alimente, mais aussi conditionne et oriente l'écriture.

Notre premier chapitre se consacre aux représentations de l'enfermement et de la folie. Deux constats principaux sont dégagés de cette réflexion. D'abord, l'enfermement constitue essentiellement une forme négative de l'expérience de la folie : le fonctionnement de la vie asilaire, les traitements qu'on y dispense, les gestes et les attitudes des médecins et infirmières sont ressentis comme des attaques, des agressions. Ensuite, nous constatons qu'en dehors des murs de l'asile, la folie apparaît sous un tout autre jour : elle est considérée comme un don, un privilège, une occasion unique de réaliser l'improbable et l'impensable.

Le second chapitre s'attarde à l'imaginaire et l'onirique, plus particulièrement au fantasme, aux rêves et aux hallucinations. L'imaginaire fantasmatique est abordé par le biais du personnage de l'Homme-Jasmin. Ce dernier, fantasme tout droit sorti de l'enfance, se transforme, des années plus tard, en la figure centrale de la folie de Zürn. Les rêves et les hallucinations seront considérés sous l'angle de leur mise en récit. L'analyse des récits de rêves et des épisodes hallucinatoires permettra de déterminer la position de l'auteure relativement à ces deux expériences oniriques.

Le tout dernier chapitre s'attache de façon plus particulière aux rapports entre écriture et folie. Nous réfléchissons sur cette problématique en abordant tout d'abord la question des signes. Puis, nous nous attarderons aux anagrammes présentées dans *L'Homme-Jasmin*. Notre étude des anagrammes, qui clôt le mémoire, établit une ultime corrélation entre folie et écriture, en démontrant que la folie est tout entière comprise dans et par le jeu de langage. Ce dernier, espace libérateur, répond à l'enfermement subi par l'auteure.

MOTS CLÉS : folie – enfermement – écriture – onirique – anagrammes

INTRODUCTION

Elle monte sur le rebord de la fenêtre, se tient au crochet du volet et regarde encore une fois dans le miroir son image pareille à une ombre. Elle se trouve ravissante et une pointe de regret se mêle à sa décision. « C'est fini », dit-elle à voix basse et elle se sent déjà morte avant que ses pieds ne quittent le rebord de la fenêtre. Son petit corps gît, étrangement tordu, dans l'herbe¹.

Nous avons choisi d'inaugurer notre mémoire par cette citation tirée du petit livre d'Unica Zürn intitulé *Sombre printemps*, car elle nous paraissait illustrer mieux que ne l'aurait fait un savant commentaire la ténuité de la frontière entre la vie de cette écrivaine et son œuvre. En effet, difficile de ne pas voir dans cette scène, qui marque la fin du récit, un lien avec la « fin » véritable de Zürn. À l'image du personnage qui enfle son plus beau pyjama avant de se jeter du haut de la fenêtre de sa chambre, l'auteure s'est donné la mort par défenestration :

[...] de retour à Paris pour quelques jours, après une nuit paisible passée à s'entretenir avec Bellmer et sans qu'elle ne montrât le moindre signe d'agitation si bien que personne ne pût la retenir, Unica Zürn se jeta résolument par la fenêtre et mit fin à ses jours².

La littérature a fourni un cadre aux événements réels; les mots se sont révélés un écho inversé, une réflexion à contresens de la réalité. La corrélation entre biographie et écriture ne s'établit pas seulement pour *Sombre printemps*. C'est en fait le cas de tous les textes de Zürn : « [...] elle n'a jamais [...] écrit une seule ligne qui ne fût pas identique à sa vie par les signes, par l'image ou par les faits »³. Pas de trace, dans son œuvre, de la pudeur qui fût longtemps de mise et qui consiste à scrupuleusement distinguer la production d'un artiste de son vécu. À la fois auteure, narratrice, protagoniste et sujet de ses récits, Zürn se met continuellement en scène, en mots⁴. Elle se plaît à brouiller les limites en trouvant

¹ Unica Zürn, *Sombre printemps*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris, Écriture, 1985. p. 99.

² Ruth Henry, « Le printemps noir d'Unica », *Obliques, La femme surréaliste*, 1978. p. 256.

³ *Id.*, « Post-face », in *Sombre printemps*. Unica Zürn. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay Paris, Écriture, 1985 (1^{re} éd. 1971). p. 120.

⁴ À l'exception de quelques courts textes qui se rapprochent de contes fantastiques.

dans la réalité matière à écriture. Pour reprendre, mais en la renversant, la formule de Roland Barthes⁵, l'auteur n'est pas mort : il est même des plus vivants...

Pourtant, l'œuvre littéraire de Zürn ne peut être totalement assimilée à l'autobiographie ou même à l'autofiction. C'est que Zürn ne semble pas tant tenir à raconter sa vie qu'à rendre compte d'une expérience en particulier : la folie. L'existence de Zürn fut durement marquée par la maladie mentale; diagnostiquée schizophrène, elle fait plusieurs séjours dans différents hôpitaux psychiatriques. Ses textes, par conséquent, deviennent le reflet, ou plutôt le vecteur, de cette expérience. Ils racontent, exposent, décrivent la folie; ils l'entretiennent, la prolongent, la pérennisent en la coulant dans le ciment du langage. L'œuvre naît de la rencontre entre écriture et maladie mentale :

Ce qui rend le destin de cette femme si exceptionnel, ce n'est pas tant sa maladie mentale, qui dura des années et l'obligea à fréquenter les cliniques psychiatriques, que le fait qu'elle ait réussi pendant les phases d'accalmie et de calme lucidité à rédiger un compte-rendu fascinant de ses expériences hors du commun et à tirer ainsi une œuvre de la déchéance croissante de son existence. C'est une œuvre d'une riche ambiguïté, sortie du plus profond d'elle-même ou de ses hallucinations⁶.

Considérant, de concert avec Ruth Henry, que « lorsque les intentions d'une œuvre et celles d'une vie sont identiques d'une manière si évidente [...], le lecteur est en droit de s'intéresser au domaine privé de l'auteur »⁷, nous nous permettrons de dire ici quelques mots de sa vie. Ce détour biographique se voit d'autant plus justifié que Zürn est « restée secret d'initiés »⁸ : dans la francophonie – et, nous semble-t-il, dans l'univers littéraire québécois en particulier –, elle demeure une auteure méconnue. Ces quelques notes permettront donc au lecteur néophyte de mieux la situer.

⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur ». Chap. in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

⁶ Ruth Henry, « Présentation », in *Vacances à Maison Blanche*, Unica Zürn, Trad. de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000, p. 8.

⁷ *Id.*, « Post-face », p. 108.

⁸ Sepp Hickisch-Picard, L'œuvre d'Unica Zürn, genèse et réception ». *Catalogue de l'exposition Unica Zürn présentée à la Halle Saint-Pierre*, Paris, Éditions du Panama, 2006, p. 63.

Unica Zürn naît en Allemagne, en 1916, à Berlin-Grünwald. Son enfance est marquée par la figure paternelle, à la fois absente et idéalisée. Son père, artiste et grand voyageur, semble difficilement supporter la vie de famille. Les différents objets qu'il rapporte de ses périples et qu'il entasse dans la maison familiale représentent aux yeux de la petite Unica de véritables trésors exotiques; des années après que la maison – et les objets qu'elle contenait – fut vendue, elle demeure nostalgique de ce lieu où elle a grandi. En 1942, elle se marie; deux enfants, un garçon et une fille naîtront de cette union. Elle travaille à cette époque comme archiviste et lectrice à la UFA-Film. Elle divorce en 1949. Elle réussit à vivre – modestement – de sa plume en écrivant de courts textes qu'elle publie dans les journaux. Jusqu'au début des années 1950, Unica Zürn est très proche du milieu culturel allemand de l'après-guerre :

C'est à la fin des années quarante qu'Unica Zürn entre en contact avec le cercle des créateurs qui, en 1949-1950, animent *La Baignoire (Die Badewanne)*, un cabaret qui présente les spectacles expérimentaux les plus audacieux⁹.

En 1953, lors d'une exposition berlinoise consacrée à l'œuvre d'Hans Bellmer, elle rencontre pour la première fois ce dernier. Bellmer qui, dit-on, en la voyant, reconnaît en elle sa fameuse poupée, tombe sur-le-champ amoureux d'elle. Ils forment dès lors un couple; Zürn quitte Berlin pour aller vivre à Paris avec Bellmer. Par son entremise, elle fréquente le milieu surréaliste :

[...] elle expose et se lie d'amitié avec avec Brauner, Matta, Man Ray et Michaux; elle fait la connaissance des philosophes Jean Wahl et Gaston Bachelard, Max Ernst et André Pieyre de Mandiargues écriront sur son art¹⁰.

Elle passe ses premières années de vie parisienne à écrire et dessiner. Bellmer l'encourage particulièrement à la composition d'anagrammes et au dessin automatique. En 1954, elle publie *Hexentexte*, un recueil de dessins et

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

d'anagrammes duquel Bellmer signe la postface¹¹. Puis, de 1956 à 1964, ses dessins sont présentés dans quelques expositions :

Et ainsi elle exposera au « Soleil dans la tête » à Paris en 1956. Puis en 1957. En 1959, elle participera à « l'exposition surréaliste internationale » à la galerie Daniel Cordier. En 1962, la galerie « Le Point Cardinal » réalisera une grande exposition de ses dessins, dont Max Ernst réalisera la préface « cryptographique ». Exposition au « Point Cardinal » encore en 1964, et à Francfort-sur-le-Main, à la galerie Sydow, avec Hans Bellmer, et enfin à la galerie Dieter Brusberg à Hanovre, en 1967¹².

L'année 1960 marque un tournant qui ne sera pas sans conséquence sur la suite de son existence. À cette époque, elle décide de quitter Bellmer et Paris pour retourner vivre dans sa ville natale. Toutefois, ce retour aux origines se révèle des plus malheureux; c'est durant cette période qu'elle sera admise, pour la première fois, en clinique psychiatrique, à Witteneau. Dès lors, ses jours seront ponctués de crises psychotiques et d'internements successifs :

À la suite de cet internement, plus rien ne sera jamais comme avant, même lorsqu'elle retournera à Paris, en mars 1961, pour vivre de nouveau aux côtés de Bellmer. Quantité d'autres séjours en clinique psychiatrique, certains plus longs que d'autres, vont désormais émailler ses jours. À Sainte-Anne, à Paris, succéderont La Fond à La Rochelle, Maison Blanche à Neuilly-sur-Marne et finalement La Chesnaie, à Chailles, dans le Loir-et-Cher¹³.

Gaston Ferdière et Jean-François Rabain, deux psychiatres proches des surréalistes et tout aussi intéressés par la psychiatrie que l'art et la littérature, la soigneront au cours des années. Ferdière sera même un ami intime du couple Bellmer-Zürn durant un bon moment; le recueil de la correspondance entre eux trois, intitulé *Lettres au docteur Ferdière*¹⁴, témoigne de cette liaison d'amitié.

De 1962 à 1966, Zürn se consacre surtout à l'écriture de *L'Homme-Jasmin*, récit de son expérience de la folie. En 1967, elle rédige *Sombre printemps*, qu'elle qualifie d'« impressions d'enfance »; quoique enfance, ici, ne

¹¹ Un second recueil d'anagramme et de dessins. *Oracles et spectacles*, paraît en 1965.

¹² Patrice Delavenne. « Unica Zürn ou la folie à livre ouvert », *Frénésie*, « Destin de femmes et folie », n° 1, printemps. 1986. p. 61.

¹³ Sepp Hiekisch-Picard. *op.cit.*, p. 63.

¹⁴ Hans Bellemer. Unica Zürn et Gaston Ferdière. *Lettres au docteur Ferdière*. Paris. Séguier. 1994. 146 p.

soit pas exactement synonyme de pureté et d'innocence. La petite fille de *Sombre printemps* s' imagine chaque nuit que de beaux princes sombres la torturent et jouit au moment du coup fatal qu'ils lui assènent; elle connaît la volupté de l'orgasme couchée à moitié nue sur le sol froid du sous-sol de la maison familiale, le museau de son chien entre les jambes... Ces deux textes, toutefois, ne seront pas publiés du vivant de l'auteure. *L'Homme-Jasmin* et *Sombre printemps* paraissent en français en 1971, le premier chez Gallimard et le second chez Belfond.

Le 19 octobre 1970, Unica Zürn se suicide en se jetant du haut de la fenêtre de l'appartement qu'elle avait longtemps partagé avec Bellmer. Après des années à supporter les affres de la maladie, elle choisit de mettre un terme à une lutte qu'elle sait ne pas pouvoir gagner : « Comment vivre sans douleur. La mort comme accomplissement »¹⁵.

Nous nous devons de rectifier dès à présent une impression qui a pu se dégager de la lecture des pages précédentes. Malgré le fait que nous ayons surtout insisté jusqu'ici sur l'interrelation entre les écrits de Zürn et son vécu, l'intention de ce mémoire ne consiste pas à (r)établir l'adéquation entre ces deux sphères. Notre ambition n'est pas de traquer le « vrai » dans le texte, encore moins de nous servir des événements réels, notamment en ce qui a trait à l'expérience de la folie, pour extraire de l'œuvre la confirmation d'un diagnostic ou la preuve que l'auteure était assurément atteinte d'une maladie mentale. Cela dépasserait notre champ de compétence – nous ne prétendons pas être psychiatre – et serait surtout vain et futile, puisque Zürn elle-même affirme se servir de l'écriture pour témoigner de sa folie. Nous avons cependant cru essentiel d'amorcer notre réflexion en réaffirmant, à la suite de plusieurs, ce rapprochement parce que, dans un premier temps, il est incontournable. Dans un second temps, il nous permet de préciser notre position de lecture et d'analyse : nous avons pris le parti de considérer l'œuvre littéraire de Zürn par et pour elle-même, en nous accommodant sans plus de questionnement des faits réels, des personnages véritables ou des morceaux biographiques qu'elle contient. Cette posture, croyons-nous, permettra de renverser une tendance qui consiste à lire Zürn « à

¹⁵ Patrice Delavenne. *op. cit.*, p. 63.

travers d'autres », « comme si elle ne pouvait avoir existé seule, par elle-même »¹⁶. Aussi s'agit-il de sortir l'écrivaine de l'ombre de ceux qui, en ayant partagé sa vie et connu son œuvre, s'en sont approprié une partie. Nous ne parlerons donc pas de Hans Bellmer ni des psychiatres Gaston Ferdière et Jean-François Rabain, ni de son amie et traductrice Ruth Henry; ou alors, ce sera de façon ponctuelle, si le texte l'impose. Il ne sera pas non plus question d'établir des parallèles entre Zürn et les artistes surréalistes. Bien qu'elle fût près, tant par ses fréquentations que par ses intérêts artistiques, de ce mouvement, nous considérons que Zürn a produit une œuvre originale et personnelle qui mérite d'être considérée en dehors des conceptions et préceptes esthétiques surréalistes.

Toutes ces considérations nous amènent, finalement, à préciser le sujet de notre mémoire. Nous avons choisi de nous concentrer tout particulièrement sur un des deux textes les plus importants écrits par Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*¹⁷, qui rend compte, nous l'avons dit, de son expérience de la folie. Sous-titré *Impressions d'une malade mentale*, il expose l'apparition des premiers troubles, l'enferment, les hallucinations, les fantasmes, les idées de grandeurs, les périodes sombres de la dépression... Au centre de cette folie, se trouve l'Homme-Jasmin, fantasme sorti tout droit de son enfance, autour duquel elle ne peut empêcher sa pensée de tourner, elle, le « petit poulet masochiste » et lui, le grand aigle blanc qui décrit des cercles au-dessus de sa tête... À l'occasion, nous nous reporterons à trois autres textes courts de Zürn : *Notes concernant la dernière (?) crise*¹⁸, *La maison des maladies*¹⁹ et *Vacances à Maison Blanche*²⁰. Les textes de ce corpus d'appoint²¹, puisqu'ils

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ Unica Zürn. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris, Gallimard, 1998. 267 p.

Puisque ce texte sera abondamment cité au cours de notre mémoire, nous verrons, dans les pages qui suivent, à ne pas surcharger l'espace réservé aux notes de bas de page en inscrivant les références relatives à *L'Homme-Jasmin* dans le corps même du texte. Une parenthèse contenant un numéro de page doit être comprise comme faisant référence au texte étudié.

¹⁸ Unica Zürn. « Notes concernant la dernière (?) crise ». Chap. in *L'Homme-Jasmin, Impressions d'une malade mentale*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Gallimard, 1998, p. 171-208.

¹⁹ *Id.*, « La maison des maladies ». Chap. in *L'Homme-Jasmin, Impressions d'une malade mentale*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris, Gallimard, 1998. p. 209-228.

²⁰ *Id.*, « Vacances à Maison Blanche ». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000, p. 143-176.

abordent essentiellement les mêmes thèmes que *L'Homme-Jasmin*, nous servirons à étayer et soutenir notre réflexion²².

Notre mémoire consistera donc en une analyse des rapports établis entre folie et écriture – dont plusieurs sont par ailleurs soulignés par l'auteure elle-même – dans *L'Homme-Jasmin*. Plus précisément, il s'agira de voir en quoi, et surtout de quelle façon, la maladie mentale non seulement alimente, mais aussi conditionne et oriente l'écriture.

Notre mémoire se divise en trois chapitres. Le premier se consacre aux représentations de la folie et du système asilaire dans *L'Homme-Jasmin*. Tout d'abord, il sera question de voir quelles perceptions l'auteure a de l'asile, de son mode de fonctionnement et des agents – médecins et infirmières – qui en assurent la bonne marche. Par cette première analyse, il s'agit de considérer l'empreinte laissée par l'enfermement sur le texte. Car les nombreux internements décrits tout au long du récit constituent en définitive un portrait de l'enfermement brossé par l'auteure. Zürn apparaît comme une chroniqueuse de la vie asilaire, un témoin de premier plan du mode d'existence entre les murs. Ensuite, nous nous attarderons sur le discours tenu par l'auteure au sujet de la folie – la sienne, mais aussi celle des autres. Nous verrons que la folie, aux yeux de Zürn, fait référence à diverses expériences et à différentes compréhensions. Elle-même a plutôt tendance à la considérer comme un privilège, une occasion inespérée de vivre des moments hors de l'ordinaire.

Le chapitre suivant s'attache plus particulièrement aux notions d'imaginaire et d'onirique. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au personnage de l'Homme-Jasmin. Ce dernier, ayant pris naissance dans l'esprit d'Unica Zürn dès l'enfance, relève du fantasme. Cependant, une rencontre déterminante vient bousculer l'imaginaire fantasmatique; l'Homme-Jasmin subit un glissement et se transforme en l'Homme Blanc, figure centrale de la folie de Zürn. Nous

²¹ Comme pour *L'Homme-Jasmin*, les références à ces textes se retrouveront entre parenthèses, dans le corps même de notre texte. Par exemple, lorsque nous nous référerons à *Notes concernant la dernière (?) crise*, nous inscrirons « Notes... », suivi du numéro de page (*La maison des maladies* sera identifié par « Maison... » et *Vacances à Maison Blanche* par « Vacances... »).

²² Notre projet de départ incluait en fait ces textes au corpus étudié. Toutefois, étant donné la richesse et l'abondance contenues dans le seul *Homme-Jasmin*, nous avons opté pour cet angle d'approche. De la sorte nous n'avons pas à les exclure totalement de notre réflexion, mais nous n'avons pas non plus à systématiquement nous y référer.

expliquerons comment ce passage du fantasme à la folie s'opère et examinerons les conséquences de celui-ci sur l'imaginaire de l'auteure. Puis, nous aborderons deux formes particulières de mise en mots de l'onirique : les récits de rêve et les descriptions des épisodes hallucinatoires. Après avoir analysé ces deux formes de récit et mis en lumière leur mécanique particulière, rêves et hallucination seront rapprochés afin de constater si ces deux expériences oniriques sont vécues de la même façon ou non par Unica Zürn. L'étude des récits de rêve et des épisodes hallucinatoires sera également l'occasion de mesurer l'influence et le rôle qu'y joue l'Homme-Jasmin/Homme Blanc.

Le troisième et dernier chapitre de notre mémoire se penche sur le rapport entre écriture, langage et folie qui s'élabore dans l'œuvre de Zürn. Il semble en fait que l'auteure cherche à établir, développer, construire une langue propre à rendre en mots l'expérience de la folie. Nous considérons que cette recherche s'exécute en deux temps. Tout d'abord, quelques éléments qui font régulièrement surface dans le texte – les lettres H, L et M ainsi que les chiffres 3, 6, 8 et 9 – nous apparaissent comme des signes auxquels Zürn se rapporte pour re-lire les objets et les lieux qui l'entourent, les gens qu'elle croise ou les événements qui se produisent. En comparant la conception du signe de Zürn aux théories linguistiques et sémiotiques, notamment, nous verrons comment elle bouleverse l'économie langagière pour introduire la « langue de la folie », dont la structure et la dynamique vont assurer la diffusion et la continuité de la maladie mentale. Le second temps de la recherche menée par l'auteure s'accomplit par le biais du jeu de langage. Unica Zürn s'adonne en fait à un jeu langagier particulier : les anagrammes. Par l'analyse des nombreuses anagrammes qui fourmillent dans *L'Homme-Jasmin*, nous voulons démontrer que le délire se voit tout entier contenu dans et par le jeu sur la langue. Ce dernier devient un espace libérateur au sein duquel il est désormais possible de se (ré)approprier la matière langagière.

Avant de nous engager dans l'étude de *L'Homme-Jasmin*, un dernier commentaire nous paraît de mise. Il concerne le caractère interdisciplinaire de notre corpus théorique. En effet, afin d'aborder d'un même élan les questions de la littérature et de la folie, notre mémoire s'appuie autant sur des études concernant les

rapports du langage et de la folie, de la maladie mentale et de la création que sur les théories littéraire, psychanalytique, linguistique, sémiotique et même, à l'occasion, sociologique. L'avantage de ce corpus interdisciplinaire réside dans la possibilité de faire se questionner, s'interpeller, se répondre ces différents domaines; ainsi s'élaborera une réflexion nourrie de la complémentarité des approches théoriques. Cette position se révèle d'autant plus justifiée que la folie peut difficilement, selon nous, se réduire à un champ particulier de la connaissance; éclatée, éparpillée, inclassable, la folie se doit d'être abordée sous plusieurs fronts à la fois.

CHAPITRE I

REPRÉSENTATIONS DU SYSTÈME ASILAIRE ET DE LA FOLIE

1. L'asile, lieu de l'enfermement

Foucault situe le Grand Renfermement au milieu du XVII^e siècle. À cette époque, nous dit-il, le monde classique subit un changement radical dans sa perception de la folie. Désormais dérangeante, perturbatrice, elle n'a plus sa place dans les villes, les rues, les familles. La folie, se situant en faux par rapport à la raison, devient synonyme d'exclusion. Dès lors, une porte s'ouvre devant le fou... pour se refermer aussitôt derrière lui; c'est la naissance des « maisons de fous ». Les léproseries, après près de deux siècles, reprennent du service, mais pour accueillir une nouvelle clientèle de marginaux, mêlés, amalgamés les uns aux autres : chômeurs, fous, vénériens, libertins... En 1656, à Paris, est fondé l'Hôpital général; « directement branché sur le pouvoir royal »²³, il ne détient aucune vocation médicale; ses fonctions se confondent avec celles de la prison. Au siècle suivant, les maisons de fous se spécialisent. Elles se consacrent progressivement aux seuls soins de la folie; c'est au XIX^e siècle que l'asile se fixe en une forme qui nous paraît plus familière. Ainsi, inexorablement liée, dès le milieu du XVII^e siècle, « à cette terre de l'internement, et au geste qui la lui désignait comme son naturel »²⁴, la folie se joue depuis entre quatre murs. De concert avec cette nouvelle perception de la folie, qui entraîne la multiplication des lieux d'enfermement, s'opère un glissement dans l'imaginaire collectif et artistique de l'époque. Auparavant associée à l'errance, au pèlerinage, à la mer et aux flots, la folie met subitement pied à terre. La barque, la nef, et toutes les embarcations à bord desquelles montaient les fous dans leur dérive éternelle sont remplacées par l'hôpital : « À peine plus d'un siècle après la fortune des folles nacelles, on voit apparaître le thème littéraire de l'«Hôpital de fous» »²⁵.

²³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Nouv. éd. rev., Paris, Gallimard. 2005. p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

S'il change de visage et de trajectoire au fil des siècles, l'hôpital de fous, qui deviendra l'asile puis l'hôpital psychiatrique, conserve malgré tout sa valeur symbolique : jusqu'à aujourd'hui, il demeure le lieu désigné de l'enfermement de la folie. Il a toujours sa place dans la littérature, particulièrement dans ce qui a été appelé les « témoignages » de fous. Ce « genre » permet à celui qui écrit de s'approprier, par le biais de la description, les lieux qui le contraignent, le restreignent. Par l'écriture, l'auteur « réussit à subvertir l'institution qui cherche à [le] définir [et] retourne le regard institutionnel contre lui-même pour le mettre à son tour en spectacle »²⁶. *L'Homme-Jasmin*, d'Unica Zürn, peut être rapproché de ce dernier genre. Sous-titré *Impressions d'une malade mentale*, il relate l'expérience de la folie, mais aussi de l'enfermement de l'auteure. L'asile est dépeint sous tous ses aspects : son décor, ses règles, les traitements qu'on y dispense, les médecins et les infirmières qui assurent son fonctionnement... Le lecteur n'ayant accès qu'au seul point de vue de Zürn, c'est par le biais de son regard qu'il peut pénétrer, cette « maison [...] redoutée » (p. 68) où « on met les fous » (p. 55). Ce regard, nous le verrons, est double. C'est à la fois celui d'une malade qui subit l'enfermement et celui d'une chroniqueuse, une observatrice qui s'applique à peindre un portrait du monde asilaire. Décrit comme un lieu lugubre, voire funèbre, où la coercition va de pair avec des traitements qui paraissent moins destinés à guérir les malades qu'à les restreindre physiquement et psychologiquement, l'asile de Zürn se dessine sur fond d'enfermement.

1.1 Une sinistre maison de misère

De prime abord, la description que donne Zürn de l'asile paraît essentiellement utilitaire. Les pièces, leur mobilier sont décrits d'un ton descriptif qui se rapproche de la simple énumération : « À une extrémité, une fenêtre, une table, deux chaises. À l'autre une porte qui mène à l'escalier. [...] De nombreuses portes donnent sur le couloir [...] un grand dortoir silencieux et un [...] local avec

²⁶ Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*, Paris, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 177.

des lavabos et des toilettes »²⁷ (p. 144). À première vue, peu d'investissement, d'affect dans cette description : le regard porté par Zürn sur les lieux dans lesquels elle se trouve donne l'impression qu'il s'agit avant tout de (se) donner une idée générale du décor ambiant. Emma Santos, auteure française qui, comme Zürn, a consacré son œuvre littéraire à la mise en mots de son expérience de la maladie mentale, brosse dans *L'itinéraire psychiatrique* un portrait similaire de l'asile :

À l'hôpital, c'était une grande salle de 60 lits alignés, séparés par une table en fer-blanc sur laquelle on pose le crachoir. Au pied du lit, le bassin et la bouteille d'urine. Au fond de la salle deux lavabos sans rideaux et la porte des W.C. demi-défoncée²⁸.

Même son de cloche chez Jean-Charles Pagé, ancien interné de Saint-Jean-de-Dieu, qui a livré, dans *Les fous crient au secours*, un témoignage de son expérience de l'enfermement :

Je m'engage dans un corridor transversal qui donne accès au grand dortoir de Saint-Gabriel. Tout au long s'alignent douze portes numérotées : des chambres. Au bout, une vaste pièce : le dortoir [...] Les lits sont identiques à celui de la cellule d'où je sors²⁹.

Ces descriptions du décor asilaire sont données alors que Zürn, Santos et Pagé entrent à peine à l'hôpital pour un séjour en clinique. À la place de l'emportement, de l'émotivité auxquels on pourrait s'attendre, compte tenu de la perte de liberté que sous-entend l'enfermement et considérant la triste réputation du lieu où ils se retrouvent, nous trouvons ce ton descriptif, énumératif qui ressemble à un « état des lieux », d'une reconnaissance de routine. Nous nous interrogeons quant aux motivations à l'origine de ce tableau; il nous paraît possible de suggérer que ce caractère distant, détaché leur est nécessaire afin de rendre l'asile saisissable, compréhensible, perceptible. Réduit à ses seules pièces et à leur mobilier, l'asile

²⁷ De semblables descriptions se retrouvent en plusieurs endroits dans *L'Homme Jasmin*. Nous en citons deux autres exemples : «Une salle de bain, une petite cuisine où on lave la vaisselle, quelques chambres particulières pour deux ou trois malades, deux grands dortoirs et un jeu de ping-pong [...]» (p. 87); «[...] une grande pièce meublée de chaises, de tables et d'un poste de télévision» (p. 155).

²⁸ Emma Santos. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris, Des femmes, 1977. p. 19.

²⁹ Jean-Charles Pagé. *Les fous crient au secours*. Montréal, Éditions du Jour, 1961. p. 20.

apparaît moins menaçant, presque inoffensif. Il prend les airs d'un lieu comme tous les autres. Aussi, le choc de l'entrée à l'asile semble vouloir être atténué par une première description neutre, distante.

Cependant, l'asile ne demeure pas longtemps perçu en ces termes. Très vite, la description change pour dévoiler l'aspect peu invitant du décor au sein duquel Zürn évolue. L'asile se révèle alors « bizarre, vieux » (p. 138), sombre (« Ici pas de rayon de soleil qui entre par les fenêtres grillagées [...] », p. 112). Ses « affreux loca[ux] » (p. 144) sont meublés de « tables et [de] chaises [...] vieilles et laides » (p. 112). Aucune décoration ne les égaye : « pas de fleurs, [...] pas de tableau au mur » (p. 112). Ce renversement de la description de l'asile fait coïncider le décor et la réputation peu enviable du lieu. Considéré « sinistre » (*Vacances...* p. 147), comparé à une « maiso[n] de misère » (*Vacances...* p. 170), l'asile est à tel point indissociable de sa triste notoriété qu'« il “colle” quelque chose à ces murs » (p. 92), une atmosphère, un sentiment de souffrance, d'affliction qui semble perdurer indéfiniment, au-delà des jours, des mois et des années :

Il y a [...] des pièces qui exhalent l'odeur du malheur, de la grande misère – et il n'y a rien à faire contre cela. On a beau les nettoyer, en repeindre les murs. Rien n'y fait – le malheur demeure (p. 112).

Pire encore, l'asile se voit carrément attribuer un caractère macabre, funeste, sépulcral. Les malades qui y sont gardés apparaissent comme des moribonds, à mi-chemin entre la vie et la mort :

La salle où elle pénètre alors est comme une maison mortuaire. Là, dans chaque lit, gît une montagne de chair blanche et agonisante. Il règne dans cette salle une odeur infecte. L'air est rempli de grognements, de halètements, de râles et de ronflements. C'est affreux (p. 159).

Après le premier contact qui, au choc de l'enfermement, répondait par un discours modéré, voire désintéressé, l'asile resurgit en des mots plus lourds, plus

évaluateurs; Zürn déchire le voile dont elle avait d'abord enveloppé l'asile pour révéler toute la laideur, la misère et la souffrance qu'elle y perçoit³⁰.

1.2 Coercition, surveillance et redressement

Esquirol, aliéniste héritier de Pinel et considéré en France comme le « grand théoricien de l'isolement thérapeutique »³¹, parlait de l'asile comme du « meilleur instrument de guérison entre les mains d'un médecin habile »³². Si la conception de l'asile et des traitements a changé depuis, l'enfermement est demeuré dans les usages de la médecine psychiatrique. Pourtant, les années 1960 et 1970 ont vu naître de nombreux détracteurs de l'enfermement et de l'asile. Il y a eu le mouvement antipsychiatrique avec notamment Thomas Szasz³³ aux États-Unis et Ronald David Laing³⁴ en Angleterre. En France, la contestation de l'institutionnalisation des malades mentaux passe davantage par des hommes comme Michel Thévoz³⁵, historien de l'art, et Jean Dubuffet, artiste et « découvreur » de l'art brut. Si chacun possède et diffuse un discours particulier sur la maladie mentale et l'enfermement, le fond demeure à peu près le même : la maladie mentale est une contrefaçon, l'asile est inapte et inapproprié pour guérir les malades, les portes doivent être ouvertes et les fous libérés du joug d'une pratique datant du XIX^e siècle... Malgré ces mouvements protestataires, l'asile et l'enfermement n'ont pas été abandonnés. Ils sont toujours considérés comme des

³⁰ Une nuance, toutefois, doit être apportée. L'asile de Zürn n'est pas perpétuellement sombre; il peut tout à coup prendre des couleurs, se mettre à fleurir. Si, à un moment, il n'y a « [p]as de fleurs, pas de plante verte » (p. 144), tantôt, il en regorge : « Partout il y a des plantes vertes » (p. 87). Cette différence, bien que notoire, est toutefois rare. Dans *L'Homme-Jasmin*, il nous semble que ce soit l'unique mention de la beauté du décor asilaire.

³¹ Claude Quétel et Pierre Morel, *Les fous et leurs médecines, de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979, p. 183.

³² Étienne Esquirol; cité dans Claude Meyers, *Les lieux de la folie. D'hier à demain dans l'espace européen*, Paris, Érès, 2005, p. 87.

³³ Voir *The Myth of Mental Illness : Foundations of a Theory of Personal Conduct*, New York, Hoeber-Harper, 1961, 297 p.

Voir aussi *The Manufacture of Madness : A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971, 383 p.

³⁴ Voir *The Divided Self*, Londres, Tavistock, 1960, 282 p.

Voir aussi *Self and others*, Londres, Tavistock, 1961, 236 p.

³⁵ Voir *Le langage de la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, 187 p.

Voir aussi *Écrits bruts*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 178 p.

traitements contre la folie. Avec les avancées de la psychiatrie moderne, particulièrement à partir de la seconde partie du XX^e siècle, l'asile affiche toutefois des allures plus contemporaines : il a pris le nom moins rebutant d'hôpital psychiatrique et a effectué à l'intérieur de ses murs un grand ménage. Plus de chaînes, plus de cellules humides et lugubres, plus de traitements violents n'y sont désormais admis. Mais est-ce si sûr? Les premiers séjours de Zürn en clinique psychiatrique datent du début des années 1960; ils se poursuivront jusqu'à la fin de sa vie, au tout début des années 1970. Aussi, est-elle internée en pleine période de la remise en question de l'enfermement des malades mentaux. Chez Zürn, effectivement, on ne trouve aucune mention de chaînes. On y découvre toutefois aisément que « plusieurs malades portent une camisole de force et sont attachées à leur lit par les pieds et par les mains » (*Notes...* p. 195). Plus de cellules non plus, mais des salles surveillées « qu'on appelle ainsi parce que plusieurs infirmières y sont de garde en permanence » (p. 101) et dans lesquelles s'entassent durant toute une journée, dans l'absence de toute intimité, des dizaines de malades. Nous verrons que les douches froides, les fauteuils pivotants et autres sévices corporels ne sont pas nommés par Zürn dans la liste de traitements qu'elle dresse. Elle parle malgré tout de la violence des médicaments sur son état physique et mental (« [...] elle ressent de fortes douleurs en marchant [...], apathique, elle reste couchée », *Vacances...* p. 166), de la menace des injections de calmants (« l'horrible aiguille », p. 142). L'asile de Zürn ne semble s'être humanisé qu'en apparence; il ne s'agit que d'autres manières d'être enchaîné, de subir une contrainte physique ou de se voir imposer des entraves partielles ou totales. La coercition, la surveillance et le redressement régissent toujours l'institution asilaire.

1.2.1 Coercition

Au XVIII^e siècle, les maisons d'internement empruntent une nouvelle trajectoire qui marque un resserrement de l'enfermement autour des fous. Tous les autres marginaux en sont renvoyés pour être soit redirigés vers les prisons et les

hôpitaux, soit réintégrés dans leurs familles et la société. Les fous, eux, y demeurent. Désormais réservées à eux seuls, ces maisons deviennent leurs lieux désignés. « Héritiers naturels de l'enfermement », « titulaires privilégiés des vieilles mesures d'exclusion »³⁶, ils sont l'objet d'une coercition qui, bien que changeant de visage au cours des siècles, ne semble pourtant jamais s'essouffler.

Si, dans l'asile de Zürn, les « portes [...] n'ont pas de loquet » (p. 87), il ne faut pas pour autant s'y tromper. Les nombreuses fenêtres « garnies de grillage » (p. 87) nous rappellent bien assez vite la fonction du lieu; l'asile contraint, restreint. Les fous qui l'habitent sont tout aussi prisonniers que « ceux qu'une société identifie comme criminels »³⁷. Le glissement, dans *L'Homme-Jasmin*, de l'asile à la cellule illustre ce fait : cellule de prison, justement, « où elle est incarcérée » et dont, ici aussi, la « grande fenêtre est garnie d'une grille » (p. 66), cellule de détention « noir[e] » (p. 139), « sans une fenêtre » (p. 138), où elle « n'y voit rien » (p. 139), dont les « murs [sont] tendus de toiles à sac » (p. 138). Ainsi dépeint, l'asile retrouve cette autre institution passée maître dans l'art de la coercition, la prison, à laquelle il s'est d'ailleurs déjà étroitement frotté : « Il n'est pas étonnant que les maisons d'internement aient l'allure de prisons, que souvent même les deux institutions aient été confondues au point qu'on ait réparti assez indifféremment les fous dans les unes et les autres »³⁸.

Dans *L'Homme-Jasmin*, les mesures coercitives s'organisent autour des différents services, divisés les uns des autres selon la « gravité » des cas des malades qui les occupent : il y a la « «salle surveillée» » (p. 101), le « service [...] dévolu aux incurables » (p. 102), le « pavillon des «agitées» » (p. 111)... Les malades vivent dans la peur constante de se voir transférées dans un service pire que le leur :

Ce service « B » est une menace pour toutes les malades qui se livrent à des actes anormaux ou interdits. Il est pour les femmes malades ce que sont les menaces que l'on fait aux enfants quand ils ne sont pas sages (p. 101).

³⁶ Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*. Paris. Presses universitaires de France. 1995. p. 84.

³⁷ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 235.

³⁸ Foucault. *Histoire de la folie*, p. 155.

La structure asilaire soumet les malades à « un contrôle social et moral ininterrompu »; les déviations, les actes suspects ou dangereux sont évalués et classés selon leur degré de nuisance, avant d'être gérés par les services chargés de les traiter. S'ajoute à cette organisation l'impératif du travail. Zürn fait remarquer que le personnel de l'asile s'assure que les malades sont constamment occupées : « [...] on veut que celles-ci se comportent comme des êtres actifs » (p. 102). Elles doivent s'adonner à des travaux qui s'échelonnent selon un horaire strict : « on l'appelle à l'atelier pour le travail. [...] on est rassemblé dans cette salle du matin jusqu'au déjeuner et l'après-midi jusqu'à six heures. Les femmes brodent, tricotent et cousent [...] » (p. 160-161). Considérées dans la société comme des êtres « ne démontrant ni productivité, ni adaptation au système »³⁹, les malades, même confinées à l'intérieur des murs, se voient malgré tout réintégrées dans un système duquel la folie les avait d'abord soustraites. Le contrôle par le travail s'exerce de telle façon qu'il permet la réinscription des malades dans une logique économique, dans un circuit qui, sans travail, ni activité, tourne à vide. Ultimement, c'est la réinsertion qui est visée. En plus, l'occupation constante à laquelle elles sont astreintes détient l'avantage d'endiguer les crises, qu'autrement seuls les neuroleptiques parviennent à éliminer en les assommant carrément; il s'agit donc également d'un moyen de contrôle. Le travail répétitif et routinier exécuté par les malades limite leur volonté et leurs libertés personnelles, mais aussi toute dépense physique réelle : les travaux de couture et de bordure, qui les tiennent à un niveau minimum d'activité, ont lieu toujours dans la même salle. Une fois le travail accompli, le contrôle perdure puisque les malades ne peuvent quitter l'institution pour autant. L'impératif du travail sert non seulement les fins de la coercition, mais aussi celles d'un autre principe asilaire : la surveillance.

³⁹ Néré St-Amand, *Folie et oppression. L'internement en institution psychiatrique*, Moncton, Éditions d'Acadie, [sans date], p. 72.

1.2.2 Surveillance

Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault décrit comment s'est érigée, à partir du XIX^e siècle, une nouvelle logique judiciaire et correctionnaire tout entière basée sur l'institution carcérale. La prison se voit attribuée de nouvelles fonctions, de nouvelles vocations. Répondant à la soif de discipline de l'époque, elle incarne un pouvoir contraignant qui s'appuie sur une surveillance accrue des corps-sujets : « L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard [...] »⁴⁰. Le but consiste à relever tout écart, toute inobservation d'un comportement jugé adéquat : « Les institutions disciplinaires ont secrété une machinerie de contrôle qui a fonctionné comme un microscope de la conduite [...] »⁴¹. L'aboutissement le plus parfait d'un tel système serait un appareil disciplinaire qui « permettrait à un seul regard de tout voir en permanence », un « œil parfait auquel rien n'échappe »⁴²; Bentham le concrétisera grâce à une structure architecturale particulière, le *Panopticon*. Son principe de fonctionnement est connu; posté au haut de sa tour centrale, le gardien du *Panopticon* peut en tout temps observer, surveiller ce qui se passe dans les cellules, sans toutefois que les prisonniers, eux, puissent le voir : « Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt »⁴³. Aussi s'agit-il d'une surveillance plus insinuée qu'assurément effective. Il suffit que le prisonnier sache qu'il *peut* à tout moment être observé; « la visibilité est un piège »⁴⁴. Les asiles, établissements non moins coercitifs et disciplinaires que les prisons, connaîtront un engouement similaire pour la surveillance et certains seront construits sur le modèle panoptique. Comme les prisonniers, les fous seront soumis à un regard scrutateur continu. Les surveiller dans leurs moindres gestes permet déjà d'intervenir devant les débordements possibles, avant même, peut-être, qu'ils soient effectivement

⁴⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2005, p. 201.

⁴¹ *Ibid.*, p. 204.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

commis. L'hôpital psychiatrique d'aujourd'hui a gardé quelque chose du panoptisme. Il s'évertue encore et toujours à surveiller, à traquer les malades; « hôpital moderne surveillé par des yeux électroniques »⁴⁵, dira Santos...

Enfermée à l'asile, Zürn se sent, elle aussi, surveillée. Les malades ne sont jamais laissées seules; parquées en troupeaux, elles s'entassent les unes sur les autres toute la journée durant : « Tous ces moments [...] sont l'objet d'une surveillance constante et soigneusement organisée. À cet effet, une règle absolue : nulle part un aliéné qui ne soit sous le regard d'un infirmier [...] »⁴⁶. Dans ce but, l'espace de l'asile est partagé : les dortoirs sont communs, les pièces sont utilisées par toutes. Certaines détiennent même plusieurs fonctions, comme cette « grande pièce appelée "salle de travail" [...] réservée aux repas des malades [...] » (p. 87). Cette façon de procéder n'a rien de mystérieux. Il est aisé de comprendre qu'en restreignant le nombre de pièces accessibles aux malades, on évite de les disperser; la surveillance s'en trouve facilitée. Toutefois, cela entraîne des conséquences pénibles. La surveillance continue, le ralliement forcé des malades ont pour effet de décupler la sensation d'enfermement. Étant déjà enfermées entre les murs de l'asile, les malades sont en plus restreintes à un espace défini, dans lequel leurs gestes, leurs déplacements, constamment épiés, sont du coup eux aussi limités : les « [...] contraintes [...] d'horaires sont doublées de contraintes spatiales »⁴⁷. L'asile apparaît comme une poupée gigogne, découpé en plusieurs niveaux d'enfermement qui s'emboîtent les uns dans les autres pour mieux confiner les malades. Du fait de la surveillance sans trêve à laquelle sont soumises Zürn et ses compagnes, les activités quotidiennes se déroulent nécessairement en commun; chaque geste, du plus banal au plus privé, est posé au vu et au su de toutes : « Chaque matin à sept heures elle doit faire sa toilette avec les trente ou quarante autres malades » (p. 145). En imposant une telle promiscuité, l'asile annule du coup toute intimité :

⁴⁵ Emma Santos. *op. cit.*, p. 85.

⁴⁶ Claude Quétel et Pierre Morel. *op. cit.*, p. 203.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 204.

[...] l'enfermement asilaire réifie le patient à la manière des prisons, des camps de concentration ou des couvents. [...] Les espaces d'intimité disparaissent au profit d'une communauté obligée des activités, depuis les repas, les « loisirs » et le coucher jusqu'à l'utilisation des toilettes et des bains. Le groupe l'emporte sur l'individu, et à l'intérieur de la collectivité, tous se ressemblent⁴⁸.

Amalgamées de force, groupées pour des raisons de commodités, les malades perdent effectivement, en plus de leur intimité, leur individualité : les « femmes vêtues du même uniforme sombre vont et viennent dans le couloir, seules ou en groupes » (p. 144), sous l'œil infatigable de l'asile qui, s'il ne les différencie pas, les guette toujours.

1.2.3 Redressement

La coercition et la surveillance apparaissent comme deux principes essentiels de l'institution asilaire. Additionnés l'un à l'autre, ils rejoignent un objectif précis, le redressement : « Car c'est bien ce dont il est question dans les asiles : redressement, correction dans la direction de la vie »⁴⁹. La vocation de l'asile n'est pas tant de guérir que de donner aux comportements, aux attitudes et aux gestes déviants, jugés irrecevables au-dehors, une juste direction, correction à l'intérieur des murs : « L'internement est destiné à corriger, et si tant est qu'on lui fixe un terme, ce n'est pas celui de guérison, mais celui, plutôt, d'un sage repentir »⁵⁰. D'ailleurs, les divers traitements censés guérir la folie dont ont fait usage les médecins, aliénistes et psychiatres au cours des siècles ont toujours été assez proches de l'idée d'un redressement des déviations, d'une correction des comportements. Pinel, réputé avoir libéré de leurs chaînes les fous de Bicêtre, n'encourageait pas moins les mesures répressives, comme la fameuse douche, pour « traiter » les aliénés, car il y voyait « un moyen de conditionnement »⁵¹ :

⁴⁸ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁹ Viateur Dubé, «Le concept et les pratiques de l'enfermement», thèse de maîtrise en philosophie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1978, p. 92.

⁵⁰ Foucault, *Histoire de la folie*, p. 154.

⁵¹ Claude Quétel et Pierre Morel, *op. cit.*, p. 173.

On profite de la circonstance du bain pour rappeler à l'aliéné la faute commise ou l'omission d'un devoir important. À l'aide d'un robinet, on lâche brusquement un courant d'eau froide sur la tête [...] Veut-elle s'obstiner? On réitère la douche [...] L'obstination vient-elle à cesser? Aussitôt cette répression est suspendue [...]⁵².

Dispensés « dans un contexte purement répressif et moral »⁵³, les traitements contre la folie vont souvent de pair, avec « des moyens comme les menaces, les châtimens, les privations alimentaires, les humiliations »⁵⁴. Dans *L'Homme-Jasmin*, les traitements donnés aux malades s'inscrivent dans cette logique répressive : qualifiés d'horribles, Zürn les subit et les ressent véritablement comme une correction, une punition.

La liste des traitements dressée par Zürn est considérable; elle parle de « médicament amer » (p. 76) « contre la folie » (p. 69), de piqûres calmantes (« On lui administre par piqûre une forte dose de calmants [...] », p. 101), mais aussi plus précisément de « Haloperidol, [de] Keithon, [de] Nozinan » (*Notes...* p. 204). Elle nomme, nous l'avons vu, la fameuse camisole de force, mais décrit aussi des traitements thérapeutiques : « Les médecins l'engagent [...] à participer à un traitement curatif appelé : "Autogène training" » (p. 95). Même la nourriture, épaisse et abondante, peut être considérée comme un traitement : « On l'exhorte à manger beaucoup, sinon elle ne guérira jamais » (p. 69).

Si le personnel de l'asile semble en être très friand, ces traitements paraissent pourtant peu efficaces; s'« il[s] doi[ven]t vraisemblablement chasser les idées folles qui occupent irrésistiblement son esprit, [cela] ne réussit pas aussi vite » (p. 69). D'ailleurs, certains sont si peu efficaces qu'ils produisent de telles idées au lieu de les éliminer :

Vers le soir on lui donne à boire pour la deuxième fois le médicament amer et cela fait naître une nouvelle impression : cette nuit certains hommes dont elle a entendu parler et dont elle connaît la photographie vont apparaître. Des hommes qui ont lutté pour la liberté de leur pays, des grands noms tels que

⁵² Philippe Pinel. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, 2^e éd. rev. et augm., 1809; cité dans Claude Quétel et Pierre Morel, *op. cit.*, p. 173.

⁵³ Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, p. 85.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

Mao Tsé-Tong, Fidel Castro et même le premier Russe qui s'est envolé dans l'espace – ainsi que Paul Robeson (p. 76).

Si, malgré tout, grâce « au médicament qu'on lui donne elle est rapidement devenue capable de se faire une idée claire sur les circonstances qui l'ont amenée à Witteneau » (p. 85), si elle « a retrouvé le sommeil et l'appétit » (p. 93), il reste difficile de parler de guérison. Bien que Zürn note que, des suites d'un traitement, « ses visions extraordinaires ont disparu » (p. 93), l'abattement, les idées noires persistent : « La bataille qu'un médicament a livrée contre le délire [...] — cette bataille, le médicament l'a rapidement gagnée. Mais c'est autre chose que de faire disparaître la profonde dépression » (p. 150). Les traitements apaisent les symptômes, mais n'éradiquent pas le mal pour autant... D'ailleurs, les effets de ces traitements se font moins sentir sur son esprit troublé que sur son corps qui en souffre : « on lui [...] donne [un médicament] qui fait des ravages sur elle : le corps est frappé de paralysie et les muscles se crispent » (p. 150); « Les effets des piqûres sont si douloureux qu'elle est à peine capable de marcher » (*Vacances...* p. 167).

Les effets thérapeutiques des traitements semblent peu importants. Ce qui compte, c'est plutôt de corriger une attitude « défectueuse ». C'est donc moins aux origines de la maladie qu'ils s'attaquent qu'aux comportements déviants. Comme l'apprend Zürn à ses dépens, un débordement appelle une piqûre : « [...] tout de suite on vient avec une seringue à aiguille » (p. 142); « [...] on est à nouveau attaché pour recevoir une piqûre [...] » (p. 111). Si la seringue ne se révèle pas assez convaincante, c'est à la camisole de force que l'on a recours :

Un vêtement d'une étoffe solide et indéchirable, de couleur claire. Les manches sont si longues que les mains y disparaissent. Manches et jambes de pantalon sont garnies de liens au moyen desquels on l'attache aux quatre coins de son lit (p. 142).

Les traitements prennent des airs de punition, de pénitence. Comme une « enfant [qu']il faut [...] redresser malgré [elle] »⁵⁵, Zürn voit ses extravagances, son agitation sanctionnées.

Aiguilles enfoncées dans les veines des malades agitées, camisole qui permet d'attacher « à leur lit par les pieds et par les mains » (*Notes...* p. 195) les malades les plus déchaînées, les visées répressives de ces traitements sont à peine voilées. Les calmants administrés par piqûres paralysent, abrutissent les corps et désamorcent les ardeurs délirantes, la camisole de force se veut « un moyen radical pour contenir l'agitation de certains malades »⁵⁶. Les traitements décrits – et subis – par Zürn illustrent clairement l'imposition d'une « contrainte extérieure sur la personne du malade »⁵⁷... Du coup, nous ne nous étonnons pas que le traitement soit considéré comme une menace, une agression, un supplice : « enchaînée à son lit » (p. 142), Zürn se perçoit comme une « crucifiée » (p. 142). La seringue se transforme en une arme dangereuse brandie contre elle : « Une aiguille trop forte, trop longue, trop dangereuse – un instrument de meurtre ! » (p. 142). Même les repas se changent en des moments horribles. C'est dire à quel point le traitement est imposé, puisque se nourrir devient synonyme de soigner et guérir :

Quand elle ne peut pas manger on lui fourre dans la bouche une pleine cuillerée après l'autre et cela devient un supplice. Elle se souvient soudain de la scène à laquelle elle a assisté à Witteneau quand on a enfoncé un tuyau dans la narine d'une malade qui ne pouvait pas manger et qu'au moyen de ce tube, on lui versait de la soupe jusque dans l'estomac. Et cela trois fois par jour ! [...] Elle pense à cela et se force par crainte du supplice de manger [*sic*] qu'on pourrait lui infliger (p. 146).

Profondément atteinte par la correction qu'on tente de lui assener, Zürn se sent humiliée : « [...] elle se met à pleurer à chaudes larmes. Jamais encore elle n'a eu autant pitié d'elle-même. C'est très mortifiant de se sentir dans une camisole de force » (p. 142-143). Cette humiliation engendre une révolte qui la pousse à

⁵⁵ Bernard de Fréminville. *La raison du plus fort. Traiter ou maltraiter les fous?*. Paris. Seuil, 1977, p. 43.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁷ Viateur Dubé, *op. cit.*, p. 84.

résister aux soins, à refuser les traitements : « Elle se défend! Elle renverse la jolie table de bois où sont alignés les tubes de verre vides qui attendent son sang et elle les voit avec joie se briser sur le sol. Comme si cela pouvait la sauver de l'horrible aiguille » (p. 142). Victime ou combattante, Zürn est assaillie du même sentiment, celui de subir une contrainte physique et psychique qui, malgré ses intentions curatives, ne revient, au bout du compte, qu'à une forme de redressement répressif :

On comprend dès lors à quel point un système aussi contraignant [...] [a] pu finalement constituer insensiblement la négation de tout traitement individualisé de la folie, alors que tel était le but déclaré [...] ⁵⁸.

2. Médecins et infirmières : agents régulateurs du système asilaire

À l'asile, deux personnages vont assurer le bon fonctionnement des lieux : les médecins et les infirmières. Si, à la base, les deux ont pour rôle de prendre soin des malades, ils sont perçus par Zürn comme deux figures bien distinctes. Les médecins dirigent l'asile; ils n'entretiennent que peu de liens directs avec les malades, sauf lors des entrevues qui, de toute manière, sont souvent considérées comme « sans importance » (*Notes...* p. 200). Les infirmières, en revanche, sont très proches des malades. Elles les côtoient de près, tous les jours, et connaissent leurs moindres tics, leurs moindres manies : « Le psychiatre diagnostique, pronostique, ordonne. En définitive, il passe. L'infirmier ou l'infirmière reste » ⁵⁹. Ces rapports, établis selon des idées de proximité et de distance, vont contribuer à peindre les portraits bien différents des médecins et des infirmières. Toutefois, malgré cette divergence, ils détiennent un ultime trait commun, en lien avec les principes du système asilaire que nous venons d'énoncer : médecins et infirmières prennent la forme d'agents régulateurs qui s'efforcent d'appliquer mesures coercitives, surveillance et redressement.

⁵⁸ Claude Quétel et Pierre Morel. *op. cit.* p. 205.

⁵⁹ Claudie Beauvue-Fougeyrollas, *Les infirmiers en psychiatrie et la folie*, Paris, Lamarre, 1991. p. 13.

2.1 *Le médecin*

Il a fallu attendre la fin du XVIII^e siècle pour que le médecin fasse véritablement son entrée dans l'univers du traitement des maladies mentales. En effet, avant cette époque, les médecins sont assez peu présents dans les maisons d'internement; tout au plus y font-ils des visites plus ou moins régulières afin de traiter les maladies physiques des personnes qui s'y trouvent. Cependant, la rencontre – tardive – de la médecine et du domaine de la maladie mentale marque un tournant important : le médecin, en tant que « spécialiste », mais peut-être surtout en tant que personnage, fait une entrée remarquée dans les asiles. Foucault, qui qualifie cette période d'« apothéose du personnage médical »⁶⁰, insiste sur le fait que, si le médecin, en devenant maître et régisseur du système asilaire, s'arroge du coup un champ particulier du savoir médical, il n'en possède dans les faits qu'une connaissance très limitée :

On croit que Tuke et Pinel ont ouvert l'asile à la connaissance médicale. Ils n'ont pas introduit une science, mais un personnage, dont les pouvoirs n'empruntaient à ce savoir que leur déguisement, ou tout au plus, leur justification. Ces pouvoirs, par nature, sont d'ordre moral et social; ils prennent racine dans la minorité du fou, dans l'aliénation de sa personne, non de son esprit. Si le personnage médical peut cerner la folie, ce n'est pas qu'il la connaisse, c'est qu'il la maîtrise [...] ⁶¹.

Malgré tout, le médecin-aliéniste va prendre, non seulement aux yeux de la société, mais aussi aux yeux des fous enfermés, figure d'autorité absolue; « Père, Juge, Famille, et Loi »⁶² dira encore de lui Foucault... Détenteur du pouvoir et de la « connaissance », il institue un rapport univoque entre lui et le fou qui se pose sous l'angle de « savant-ignorant », de « raisonnable-irraisonnable ». Cette relation, lourde du poids de toute une institution, se fait toujours sentir entre le psychiatre moderne et son patient :

⁶⁰ Foucault, *Histoire de la folie*, p. 623.

⁶¹ *Ibid.*, 625-626.

⁶² *Ibid.*, p. 626.

Lorsqu'un individu est « reconnu fou », la société, par l'entremise du psychiatre, le fait entrer dans la catégorie des « malades mentaux » pour s'en séparer. Une certaine tradition médicale a fait ainsi du psychiatre un *personnage* qui détient une sorte d'autorité morale et policière⁶³.

Chez Zürn, le médecin garde quelque chose de ce protagoniste autoritaire. Cependant, ses contours ne se révèlent pas aussi définis et tranchés; le médecin apparaît comme une figure ambiguë, aux traits flous, mouvants. Donné tantôt comme représentant du pouvoir institutionnel, il peut plus tard être décrit comme bête et vain. Zürn montre une volonté de renverser la relation traditionnelle entre le fou et le médecin, un désir de le démythifier, de le dépouiller d'un savoir et d'un pouvoir dont il s'est, au fond, approprié les droits sans consulter les principaux intéressés : les fous.

2.1.1 Ambivalent

La perception du médecin dans *L'Homme-Jasmin* semble varier au gré de l'état de Zürn et de la relation qu'elle choisit d'établir avec lui. Aussi, s'il est « disposé à approuver tout ce qu'elle raconte » (p. 78), il devient alors le meilleur confident qui puisse exister : « Et, comme si s'ouvrait une écluse, jaillissent de sa bouche les confessions qu'elle fait au médecin. C'est comme une confession que personne d'autre qu'un vrai médecin, tenu au secret professionnel, n'a le droit d'entendre » (*Notes...* p. 186). Selon cet ordre d'idées, elle parlera de « grands psychiatres toujours prêts à aider, et auxquels elle [est] liée par la reconnaissance » (*Notes...* p. 208). À l'inverse, le médecin peut être « pr[is] en haine » (p. 150). En ce cas, il adopte les traits d'un bourreau, d'un persécuteur, d'un « chirurgien louche, sinistre en train de préparer une abominable opération » (p. 56). Il se métamorphose, dans son imaginaire et dans celui des autres folles, en criminel qui « sous le prétexte d'appliquer aux fous des traitements pour les guérir, avai[t] exercé sur eux les plus incroyables sévices » (p. 92). Même « dans son état normal » (*Notes...* p. 206), elle ne peut s'empêcher de prêter au médecin

⁶³ Maud Mannoni, *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*. Paris. Seuil. 1970. p. 21.

de noirs desseins : « [...] elle se demande sérieusement si des psychiatres, quelque part dans une clinique, ont abusé sexuellement des folles » (*Notes...* p. 206). Dépeint en ces termes, le médecin est loin d'être considéré comme un guérisseur; il n'agit pas pour soigner les malades, mais « tir[e] un plaisir diabolique » à les torturer par le pouvoir de la « suggestion » pour les rendre « plus folle qu'elle[s] ne le [sont] déjà » (*Notes...* 206). Mortimer, médecin du récit *La maison des maladies*, incarne parfaitement cette idée du médecin-bourreau : « Ma mort, qui prenait les traits d'un médecin [...] » (*Maison...* p. 237); « le docteur Mortimer [...] était [...] "ma mort personnelle" » (*Maison...* p. 236).

2.1.2 Autoritaire

Le tableau que Zürn peint du monde asilaire reflète cette perception ambiguë du personnage du médecin. Elle observe que celui-ci prend une position de pouvoir par rapport aux malades, au point de devenir menaçant : « Elle a vu ici des femmes blêmir lorsque le médecin les menaçait de les diriger immédiatement sur le service "B" » (p. 101). Elle souligne qu'il a d'ailleurs le dernier mot quant à leur remise en liberté : « [...] elle demande au médecin de la libérer. [...] Mais le médecin lui déclare qu'il ne lui est pas encore permis de sortir » (p. 93). Une demande ferme, pleine de conviction, ne fait pas déroger le médecin de sa décision : « [...] elle insiste pour voir le médecin sur-le-champ. Elle lui demande à nouveau de la libérer immédiatement. Sa réponse est circonspecte » (p. 95). L'enfermement semble ainsi préconisé par le médecin, même dans le cas où, comme en fait foi le passage suivant, la malade ne semble pas tout à fait correspondre aux « standards » asilaires :

Pour vous parler très franchement, nous ne savons pas très bien comment nous devons agir avec vous. Vous êtes pour nous un cas particulier, un cas peu ordinaire – « Alors je vous en prie de tout mon cœur : faites-moi sortir de Witteneau le plus vite possible ». Ainsi l'implore-t-elle, ainsi tente-t-elle de l'adjurer [...] « On vous a déjà dit qu'il n'était pas encore possible de vous libérer. » Que penser de cette réponse, de cette contradiction? Elle y renonce (p. 98-99).

Le paradoxe qui se dégage du discours du médecin est ressenti encore plus cruellement par la malade qui ne peut trouver de point de référence entre cet aveu d'incompétence (« nous ne savons pas très bien comment nous devons agir avec vous », p. 98) et l'impassibilité avec laquelle le médecin rend son jugement. Les supplications ne sont alors d'aucun secours. La malade n'a d'autre choix que de se résigner. Le sort des malades dépend donc de la seule volonté du médecin qui dispose d'un « pouvoir discrétionnaire [...] seul juge [...] de l'adéquation de la conduite du malade à un type idéal non formulé de conduite, considérée comme normale ou modèle »⁶⁴. En ce sens, son autorité se change en quelques occasions en un pouvoir qui se rapproche du divin : le médecin (que Zürn « appellera “die[u]” », p. 59) pousse les malades, de sa voix « quelque peu incantatoire et suggestive », à « assimiler comme un évangile, pour agir en conséquence » (p. 96) ce qu'il leur dit. Le médecin fait ainsi reposer sa domination sur la coercition qui règne déjà à l'asile. Il condamne tout comportement qui permettrait une liberté, une indépendance, voire la consolidation d'une subjectivité : « Tout désir est interdit lui dit le docteur Mortimer, médecin de cette maison. Le désir abîme la santé. Je vous l'interdis » (p. 21). Ici, l'interdit, martelé au moyen de la répétition, a pour effet d'étendre le pouvoir du médecin jusqu'à la vie privée de la malade, à ses émotions et ses affects. Avantageusement placé en position de « savant », il perçoit les malades comme des occasions de vérifier, de confirmer la justesse et la grandeur de sa connaissance du traitement de la folie : « Les médecins qui ont appris, pour en avoir étudié les effets, que cette drogue provoque la paralysie sont satisfaits » (p. 150). Lui seul connaît « cette sorte d'imagination » (p. 78) qui compose la folie des malades : « Le psychiatre traditionnel dispose d'un savoir conçu sur le modèle du savoir médical : il sait ce qu'est la “maladie” de ses patients. Le patient lui-même est censé n'en rien savoir »⁶⁵.

⁶⁴ Viateur Dubé, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁵ Maud Mannoni, *op. cit.*, p. 9.

2.1.3 Comique

En d'autres moments, par contre, le médecin peut se voir désinvesti de son savoir : « Comme il me parut bête ce Mortimer » (p. 21). Aussi, Zürn va-t-elle, pour son plus grand plaisir, faire de son psychiatre un acteur comique :

Peu après, on l'emmène chez le psychiatre [...] Il ressemble étonnamment à un acteur qu'elle connaît par ses différents films. Un acteur qui joue des rôles comiques, et elle pense : il s'est costumé en psychiatre pour plaisanter (p. 77).

Ce passage du sérieux au comique transforme la relation entre médecin et patient en la libérant de tout le poids d'une lourde tradition : « [...] cela enlève au dialogue entre le malade et son médecin tout le sérieux qui y règne habituellement » (p. 77). Départi de son influence et de son savoir, le médecin subit alors un étrange renversement. Il se change en « malad[e] déguis[é] en médeci[n] » (*Notes...* p. 187) :

Elle croit voir dans la doctoresse et son assistante deux malades, deux folles qui, avec l'approbation des psychiatres, ne sont que des malades déguisés auxquels les vrais psychiatres donnent une petite chance de s'occuper de « quelque chose d'utile » (*Notes...* p. 205).

En attendant de guérir, ces fous travestis en médecins se pratiquent à en être de véritables :

Ces deux malades sont déjà sur la voie de la guérison. Les vrais médecins leur ont donné la chance de s'occuper utilement : on leur permet de jouer les psychiatres pour qu'après leur guérison, ils le deviennent réellement, car, en tant qu'anciens malades mentaux, ils pourront mieux comprendre ceux qu'ils soigneront par la suite, du fait qu'ils connaîtront par expérience personnelle le mal de leurs futurs patients (p. 187-188).

Aux yeux de Zürn, le savoir des médecins ne semble en rien comparable à celui détenu par les malades : eux seuls possèdent en réalité les clés de la folie. Le savoir que croit posséder le médecin n'est que leurre, illusion.

2.2 Les infirmières

Dans la foulée des études historiques et sociales sur le système asilaire et la folie, le personnage du médecin a fait l'objet de nombreuses réflexions. Les infirmiers et les infirmières, en revanche, ont été laissés pour compte. Quand on les mentionne, c'est seulement au passage et souvent pour relever leur manque d'assiduité et d'écoute, leur ignorance ou leur incompétence à l'égard des malades. En définitive, on recense très peu d'ouvrages qui se penchent sur le sujet; tout au plus retrouve-t-on une poignée de textes qui traitent plutôt de la pratique des infirmiers en milieu psychiatrique ainsi que des témoignages d'anciens « gardiens de fous », comme, par exemple, le livre *Je travaille à l'asile d'aliénés*, d'André Roumieux⁶⁶. Pourtant, le personnel infirmier est celui qui, tout compte fait, passe le plus de temps avec les malades :

Les médecins sont entourés par leurs auxiliaires et passent assez peu d'heures par jour au contact des malades. En revanche, les infirmiers et les infirmières assurent la continuité de la surveillance et coexistent avec les aliénés durant quarante heures par semaine en moyenne⁶⁷.

Si les infirmiers et les infirmières apparaissent comme les grands oubliés de la littérature consacrée à la folie et l'enfermement, il en va tout autrement de *L'Homme-Jasmin*. Zürn y décrit les infirmières et leur relation aux folles de l'asile en plusieurs occasions.

2.2.1 Surveillantes

Les infirmières sont les yeux de l'asile : elles épient chacun des gestes des malades : « on est toujours sous surveillance des infirmières » (p. 112). Toujours à l'affût, elles interviennent dès qu'un excès, une inconduite surviennent :

Une vigilance de tous les instants est requise de leur part pour éviter les affrontements physiques entre les internés ou les agressions contre leur

⁶⁶ André Roumieux, *Je travaille à l'asile d'aliénés*, Paris, Champ libre, 1974.

⁶⁷ Claudie Beauvue-Fougeyrollas, *op. cit.*, p. 162.

propre personne, ou encore les tentatives de suicide qu'[elles] sont précisément chargé[e]s d'empêcher⁶⁸.

Les salles surveillées où « plusieurs infirmières [...] sont de garde en permanence » (p. 101) sont entièrement gérées par ces dernières. De fait, les médecins n'y apparaissent en aucune occasion. Ainsi, voient-elles à prendre en charge les malades, jusqu'à agir parfois avec elles comme avec des enfants récalcitrants : « [...] une infirmière ne la quitte plus pendant les repas avant qu'elle n'ait vidé son assiette » (p. 146). Lorsqu'une malade désobéit au règlement, les surveillantes se changent alors en « gardiennes de l'ordre ». Au « signal du sifflet d'alarme » (p. 142), elles se regroupent et, tels de petits bataillons, « elles accourent » (*Vacances...* p. 170) pour rétablir la situation : « [elles] la tirent par les bras hors de son fauteuil pour l'emmener avec elles; car c'est contre le règlement de la maison de ne pas être au lit à cette heure-là » (*Vacances...* p. 171). Elles peuvent même, dans ces moments, engager de véritables « lutte[s] pour maîtriser certaines obsédées » (p. 92). Si cela ne suffit pas à ramener le calme, les infirmières usent alors du seul pouvoir dont elles disposent réellement, faire changer les malades de service :

Et la plus vieille des infirmières, et en même temps la plus fatiguée, lève les bras au ciel et crie : « Il faut tout de suite emmener cette femme au pavillon des "agitées", car ici c'est un service de malades calmes » (p. 110).

2.2.2 Furies stupides, folles obscènes

Les infirmières sont parfois décrites comme « belle[s] et douce[s] comme [des] ange[s] » (p. 68) aux « visage[s] compatissant[s] » (p. 67). Toutefois, il n'en faut pas beaucoup pour qu'elles se changent en « furies [...] stupides » (*Vacances...* p. 171). La proximité des malades se révèle néfaste pour elles. En contact permanent avec la folie, elles sont menacées de « contamination » : « Il n'est pas rare [qu'elles] soient prise[s] [elles]-mêmes d'une sorte d'hystérie » (p.

⁶⁸ *Ibid.*

92). En voulant contenir les débordements des malades, elles sont atteintes, pour quelques instants, du même mal qu'elles :

Les quatre infirmières que leur lutte avec elle a mises hors d'haleine se jettent sur les lits vides en éclatant d'un rire hystérique. Puis elles se réunissent autour de cette femme en plein délire érotique pour l'écouter. Et elles ne cessent de rire. « Fais bien attention à ce qu'elle te raconte, dit une des infirmières à une autre, tu peux encore apprendre quelque chose », et elles deviennent obscènes comme la folle (p. 110).

Malades et infirmières sont, dans l'imaginaire de Zürn, des semblables. Elle se met ainsi à craindre ces infirmières-folles « qui à tout moment peuvent se livrer sur elle à des actes inimaginables ou effrayants » (*Notes...* p. 205). Elle se figure alors des scènes sordides au cours desquelles « infirmières et malades s'adonnent entre elles à des pratiques d'une obscénité inouïe » (*Notes...* p. 205). Alors que le renversement effectué sur le personnage du médecin faisait de celui-ci un malade en sursis, celui que subissent les infirmières se révèle autrement plus brutal; de fait, il apparaît davantage comme un rabaissement. C'est que les infirmières, elles, ne possèdent aucun pouvoir effectif, aucun savoir transcendant qui puisse agir comme un « garde-fous»⁶⁹; elles n'en sont que plus propices à faire les frais de débordements d'imaginaire de Zürn et ses compagnes...

3. L'enfermement : point de départ et conclusion

La revue des points précédents a permis, à plusieurs reprises, de relier l'asile, son fonctionnement et ses agents régulateurs (médecins et infirmières) à l'idée d'enfermement. En fait, cette idée sous-tend forcément la réflexion qui vient d'être menée sur la représentation du système asilaire chez Zürn puisqu'elle en est le point de départ. L'entrée à l'asile se fait à la suite de la tombée d'un jugement, contre la personne du fou, qui prescrit l'enfermement. Celui-ci se situe d'emblée au sein d'un conflit entre celui qui est perçu comme fou et le monde au sein duquel il évolue :

⁶⁹ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 232.

Le fou est quelqu'un qui ne peut plus vivre dans son milieu. La vie n'y est plus possible pour lui. Le circuit de communication avec l'entourage est gravement affecté. Cela se manifeste dans la parole, le geste, le comportement, l'activité en général. Le malade ne peut plus vivre librement sa personne et assumer son rôle social. La rupture est si profonde qu'elle exige une intervention spéciale : l'internement⁷⁰.

L'imaginaire délirant, les gestes extravagants, les fantasmes extraordinaires du fou sont sans écho, sans aucune signification pour ceux qui se nomment « sains d'esprit » : aussi est-il nécessaire de (re)dresser cette « mauvaise » façon de vivre pour qu'elle en vienne ultimement – idéalement – à devenir compréhensible, déchiffrable, acceptable. Tout échange, toute filiation passant inévitablement par une dynamique moi/autre, il paraît essentiel de rétablir la relation avec le fou afin de (re)connaître cet autre qui s'est paré d'un masque qui le rend méconnaissable. Paradoxalement, c'est la réclusion, la relégation qui est choisie – et encouragée – pour y arriver.

3.1 *Double enfermement*

Dans *L'Homme-Jasmin*, l'enfermement prend également sa source dans une dialectique conflictuelle entre le fou et la société : « quand lentement tout se transforme – et semble incroyable – que s'ensuivra-t-il? Elle entrera aussitôt en conflit avec la société et on l'enfermera » (p. 85). Zürn « éveille la méfiance » (p. 65). Ses comportements étranges paraissent suspects, elle effraie : « [...] l'homme derrière ses chaises la supplie de quitter le bar immédiatement. Elle voit qu'il a peur d'elle » (p. 64). Devant le désordre qu'elle représente, le réflexe est évidemment de rétablir l'équilibre : « Le matin [...] elle jette ses pantoufles rouges par la fenêtre. [...] Ces pantoufles rouges donnent au patron de l'hôtel le signal d'alarme : il appelle la police » (p. 137). Aussi, se heurte-t-elle à l'incompréhension qui, elle, la mène sans détour à l'enfermement : « Ses amis sont effrayés et ne trouvent pas d'explication, si ce n'est un nouveau trouble psychique. [Ils ont] essayé [...] de la faire de nouveau hospitaliser à Witteneau »

⁷⁰ Viateur Dubé, *op. cit.*, p. 72.

(p. 116-117). Si l'enfermement apparaît, pour son entourage, comme une solution, il prend en revanche aux yeux de Zürn l'allure d'une fin malheureuse : « Elle tombe brutalement et définitivement du magnifique sommet où elle s'était sentie si bien » (p. 70). Ce qui se voulait a priori un traitement contre la folie se change en chute irrémédiable : « De jour en jour elle devient un peu plus incapable d'une activité quelconque ou d'une conversation avec les autres malades. Elle cesse même de penser. [...] Son esprit ne fonctionne plus. Il est au point mort » (p. 95). Elle se retrouve doublement enfermée; dans l'asile, d'abord, puis dans « l'abîme d'une [...] profonde dépression » (p. 149) :

L'expérience de l'institutionnalisation psychiatrique est celle d'un double enfermement, à l'intérieur d'une prison corporelle (physique et/ou chimique) et d'une cellule psychologique. Non seulement la personne « folle » est retirée des sphères d'activité sociale, mais elle est enlevée d'elle-même, exilée de ses propres facultés intellectuelles, rendue étrangère à ses capacités d'analyse, d'observation, de jugement et d'expression [...] ⁷¹

L'atmosphère morne et sombre de l'asile (« On devient abruti ici, vu la vie abrutie et monotone que l'on y mène », [*Vacances...* p. 147]) pousse Zürn à rechercher la fuite ultime. La mort apparaît comme une porte de sortie :

Ce soir-là elle se met au lit avec ses tessons de bouteille [...] pour tenter de s'ouvrir les veines. [...] elle est presque convaincue qu'après s'être endormie elle aura perdu d'ici à l'aube tout le sang de son corps. Elle imagine ce que sera le lendemain matin quand on la trouvera morte dans son lit – quand on verra le sang *couler* à flots sous sa porte jusque dans le couloir – et elle s'endort sur ces visions agréables et se réveille le matin dans son lit ensanglantée. « Ah! si j'avais eu une lame de rasoir » (p. 100).

3.2 Une prison

Chez Zürn, une image, celle d'une porte qui se referme, revient constamment pour symboliser l'enfermement : « On lui fait passer deux portes qui se ferment aussitôt derrière elle [...] » (p. 101) ; « Une porte se ferme derrière elle (p. 138) » ; « La porte de la cellule se referme derrière elle » (*Notes...* p.

⁷¹ Martine Delvaux. *op. cit.*, p. 164.

189)... Cette image récurrente dessine, dans l'ombre de l'enfermement, la silhouette de l'asile; le lieu où, derrière les portes closes, vivent les fous. Il n'est dès lors pas surprenant de constater que l'enfermement est jugé la plupart du temps « insupportable — comme une prison » (*Vacances...* p. 167) et suscite des sentiments d'accablement, d'abattement : « si elle reste encore ici pendant des mois, elle sera gagnée par l'apathie et le désespoir » (p. 99). Renvoyant à l'idée de petite pièce, de « réduit obscur » (p. 139), de « local exigu » (p. 67), il appelle des sensations d'étouffement (« [...] elle retrouve la petite cellule qui lui donne l'impression qu'elle va étouffer », p. 67), de panique et de peur (« La peur la gagne. [...] Elle est prise d'une sorte de panique », p. 139). Une pensée insupportable, « mourir dans la solitude » (p. 139), rend l'enfermement plus pénible encore.

Selon Zürn — qui quitte ici le registre de son expérience personnelle pour parler au nom de « tous les malades qui, des années durant » (*Notes...* p. 189) ont subi le même sort qu'elle —, la réclusion, l'isolement n'apparaissent pas comme des remèdes à la folie, mais semblent plutôt susceptibles de la provoquer :

Les réactions les plus étranges peuvent apparaître chez celui qui se voit soudain dépouillé de sa liberté; une peur panique s'empare du prisonnier dans sa petite cellule isolée, et on conçoit aisément qu'il commence à délirer (*Vacances...* p. 144).

La privation de la liberté appelle le malade à se « révolte[r], dans ses moments de lucidité, contre le règlement strict de cette maison » (*Vacances...* p. 144). Il « cogn[e] contre cette porte » qui s'est refermée sur lui (*Notes...* p. 189) à coups de pieds, de poings, « pour signifier qu'i[l] [veut] retrouver la liberté » (*Notes...* p. 189). Il est intéressant de voir que Zürn choisit précisément le sujet de l'enfermement pour effectuer une mise à distance et parler *des* fous; cela a pour effet de ramener l'enfermement à une expérience commune, partagée par tous les malades qui ont été également marqués, traumatisés par leur passage à l'asile.

3.3 Un refuge

L'enfermement peut cependant signifier pour Zürn tout le contraire de la révolte, de la peur, de la panique ou de l'étouffement. En effet, il représente en quelques occasions une bouée de sauvetage, un baume pour ses souffrances : « Pour la deuxième fois de sa vie elle est dans un asile de fous. Pas de révolte. Plutôt le sentiment d'être sauvée » (p. 139). Arrivée « au bout de son courage » (p. 112), résignée devant l'impuissance et constatant que la révolte n'a mené à aucun résultat, Zürn en arrive à se demander : « Et puis pourquoi pas? Pourquoi ne pas rester ici pour toujours? » Car n'est-il pas, en effet, plus facile de « décide[r] de se faire interner pour toujours » (*Notes...* p. 160) :

Elle décide de ne plus quitter sa cellule. Impossible de s'y ennuyer. [...] Elle se voit en pensée bien installée dans cette chambre. Sa nourriture est assurée. Elle a la pièce pour elle toute seule. Elle peut faire ce qu'elle veut. [...] Elle renonce à quitter cette cellule. Elle veut rester ici jusqu'à son dernier souffle. [...] Elle est tout à fait sauvée et heureuse (*Notes...* p. 192).

La solitude qui tout à l'heure paraissait effroyable, devient alors plaisante : « C'est très agréable d'être seule » (p. 155). Paradoxalement, l'enfermement devient une liberté; liberté davantage intérieure, toutefois, puisqu'elle « peut faire ce qu'elle veut » (*Notes...* p. 192). Il ne s'agit plus d'un dénouement tragique, mais d'un aboutissement heureux : « Elle ne se fait aucun souci. Elle est arrivée au bout de son voyage » (*Notes...* p. 197). Le sens de l'enfermement est donc renversé; il devient « refuge » (*Maison...* p. 242), solution, échappatoire. Les murs de l'asile ne la limitent plus, mais la protègent contre l'angoisse, la peur et le danger qui ne viennent pas de l'intérieur, mais de l'extérieur : « [...] le centre psychiatrique joue, pour des malades [...], le rôle d'une zone de sécurité et d'irresponsabilité dont ils ne souhaitent pas toujours s'évader »⁷².

⁷² Claudie Beauvue-Fourgeyrollas, *op. cit.* p. 59.

4. Représentation de la folie

4.1 *L'expérience des autres comme constituante de la représentation de la folie chez Zürn*

Au sein du fonctionnement asilaire où les médecins paraissent impuissants à guérir les malades, où les infirmières ressemblent davantage à des surveillantes, des gardiennes qu'à des soignantes et où les traitements s'apparentent à des punitions, voire des supplices, vivent, bien évidemment, les malades. Zürn, qui fait partie de celles-ci, va, comme elle l'a fait pour l'asile et son fonctionnement, se mettre à observer ces folles qui peuplent l'asile : « elle commence à observer avec intérêt les autres femmes, et ses pensées tournent autour de celles qu'elle voit ici » (p. 69). En parallèle de ce spectacle des folles dont elle fait le compte rendu dans les pages de *L'Homme-Jasmin*, elle parle aussi d'autres fous, ceux qu'elle a connus étant enfant. Ses compagnes de l'asile et les personnages un brin féériques qu'elles se remémorent incarnent des expériences distinctes de la folie; la psychose, la folie subversive, l'éclatement d'un imaginaire sans bornes... Or ces différents visages de la folie se rapprochent fort, nous le verrons, de la perception que Zürn a de sa propre expérience; les portraits de fous se font des constituantes de sa représentation de la folie. C'est pourquoi, afin de la saisir dans son ensemble, il n'est pas suffisant de s'attarder uniquement au discours que Zürn tient sur sa folie, mais aussi à ce qu'elle dit de celle des autres.

4.2 *Les folles de l'asile*

Zürn, en véritable chroniqueuse de la vie des folles de l'asile, décrit ses compagnes de long en large : leur allure, leurs gestes, leurs tics, leurs crises sont croqués, rapportés et commentés. Ce regard porté sur les folles est tout à la fois captivé et déplaisant (« Il est fascinant et pénible à la fois d'observer cette malade », *Notes...* p. 196), investigateur (« Avec une grande curiosité elle observe cette femme qui semble ne rien voir de son entourage », *Notes...* p. 195), absorbé et patient (« [...] elle regarde avec plus d'attention cette voisine de lit », p. 70;

« Elle commence à observer lentement les femmes et les filles qui composent son nouvel entourage », p. 89). Toutefois, Zürn ne se contente pas seulement de ces petits portraits, mais tente en plus de percer le secret de leur folie : « [...] elle essaie de [...] deviner en méditant, en se concentrant sur les visages des malades et en pénétrant le “miroir de l’âme” : leurs yeux et leur langage, souvent étrange » (*Vacances...* p. 145). Elle va même jusqu’à poser des diagnostics sur leur état, comme pour s’expliquer leur présence à l’asile :

En face de son propre lit se trouve une vieille femme dont les mains et les pieds sont solidement liés et qui tourne sans cesse la tête de gauche à droite sur son oreiller, une tête qui présente un gros abcès. Cette femme, pense-t-elle, a aussi une tumeur à l’intérieur du crâne, une tumeur au cerveau qui l’a rendue folle (*Notes...* p. 197).

4.2.2 Belles et laides

Zürn s’attarde d’abord à l’allure physique des folles. Ces descriptions vont d’ailleurs être faites sans beaucoup de nuances. À ses yeux, les folles de l’asile se divisent en deux catégories opposées : les belles et les laides. Ces portraits s’associent à deux réseaux sémantiques; le premier rapproche la beauté de la grâce et la fragilité de la jeunesse : « Tous les matins et tous les soirs elle embrasse une vieille dame gracieuse et fragile, parce qu’elle a de beaux yeux bleus [...] » (p. 162); « Son visage malgré son âge est sans rides, ses grands yeux bleus ont la pure expression de ceux des très jeunes enfants. Sa démarche est jeune et légère. Cette femme [est] la plus belle qu’elle ait vue parmi les malades de Sainte-Anne [...] » (p. 145). La laideur est, quant à elle, rattachée à la décrépitude de l’âge (« [...] la vue de la chair nue de ces corps ravagés par l’âge est pour elle un spectacle repoussant », p. 145), au comique pathétique (« [...] cette figure si laide lui donne quelque chose de clownesque », p. 71), à l’obscénité (« Elle n’est ni jeune, ni belle. [...] Elle n’est rien qu’obscène », *Notes...* p. 196) et à l’effroyable (« Oui, il y a des malades dont la vue peut faire peur [...] », *Vacances...* p. 174). Aussi, dit-elle que « les grosses sont presque toutes affreuses, les minces presque nobles » (p. 144). Ce sont surtout les visages des malades qui sont décrits. Les belles ont de

« beaux yeux bleus » (p. 162), « des traits fins » (p. 90), « sans rides » (p. 145); les laides sont « sans cheveux » (p. 130), elles n'ont « plus de dents » (*Notes...* p. 196), elles ont les « yeux exorbités, éteints » (*Vacances...* p. 173). Les folles que Zürn classe dans la catégorie des belles vont prendre des allures merveilleuses, surnaturelles : « Cette femme semble être enveloppée d'une aura qui crée autour d'elle un petit espace libre pareil à un cercle magique qu'on n'ose pas franchir » (p. 145). Aussi tranchent-elles avec le décor peu enchanteur de l'asile. Les laides, en revanche, sont comparées à des animaux : « Une tête de veau à lunettes, un derrière de cheval » (p. 109); « Ils ont de grandes bouches de poisson tristement courbées vers le bas » (*Vacances...* p. 173). Certaines vont même être considérées comme pires que des bêtes : « [...] c'est beau un animal, c'est vivant, intelligent, plein de feu ou de rêve—, un animal est un dieu à côté de ces êtres qui sont rassemblés chaque matin, dans cette salle, jusqu'au déjeuner. Un animal est merveilleux, consolant à regarder, à admirer. Mais ici? » (p. 112). Sous humains monstrueux, « embryons non évolués » (*Vacances...* p. 173), « il émane de [ces] malades quelque chose de débridé et de démoniaque » (*Notes...* p. 196). Au-delà de leur apparence dégénérée, c'est aussi leur langage qui « n'a presque rien d'humain » (p. 199) : elles ont une « voix rauque, complètement déformée » (p. 199), elles prononcent des « paroles brèves et inintelligibles » (p. 199).

Cette répartition entre belles et laides modifie la perception de Zürn quant à l'état mental des habitantes de l'asile. Si, d'une part, « elle sait [...] que toutes les femmes qui sont ici sont folles » (p. 70), elle affirme d'autre part que celles qui sont plus jolies semblent du coup « moins folles » que leurs compagnes : « Ses yeux brillent d'intelligence — pourquoi est-elle ici? » (p. 163). La description physique des folles donnée par Zürn paraît entachée des « stéréotypes qui participent de la construction des identités sexuées »⁷³. Les liens faits entre « femme laide et maladie mentale », « femme belle et santé » persistent même à l'asile :

⁷³Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 97.

[...] les femmes moins « attirantes » sont plus vulnérables à la maladie mentale, se perçoivent elles-mêmes comme plus malades et sont perçues comme telles à l'intérieur de l'institution ainsi que par la communauté qui les entoure⁷⁴.

Beauté, laideur, folie et raison, tout n'est, au fond qu'une question de perception : « la "folie", comme la beauté, se trouve dans l'oeil de celui qui la perçoit »⁷⁵.

4.2.3 Souffrance et monotonie

Zürn poursuit sa chronique des folles de l'asile en s'appliquant à décrire leur mode de vie. Les malades se détachent d'un décor où « il y a continuellement du bruit » (p. 86), où « les hurlements ne prennent pas fin, même la nuit » (p. 105). À l'asile, « il est peu de femmes [...] qui n'aient leur part de souffrance » (p. 166). Leur vie est ponctuée de luttes, de conflits : « On casse des chaises, on se poursuit, on se bat, on se crêpe le chignon [...] » (p. 111). Les malades pleurent, crient sans cesse :

Presque tous les matins à cinq heures, on entend à l'étage supérieur des pleurs étouffés, comme les plaintes d'un jeune chien qui se rapprochent, deviennent plus fortes jusqu'à devenir un long hurlement traînant et s'achever en un cri perçant, à peine humain (p. 163).

En plus de décrire des existences ponctuées par le malheur, Zürn soulève la perpétuelle répétition qui les marque : « Depuis combien d'années déjà pousse-t-elle les mêmes cris et pendant combien d'années les poussera-t-elle encore? Toujours! » (p. 103); « elles poursuivent d'année en année leurs promenades sans fin dans le long couloir » (p. 102). Prisonnières de l'asile et de leur folie depuis des années, elles vont sans cesse répéter les mêmes gestes, reproduire les mêmes manies :

Longtemps elle a observé cette femme qui défait pour la centième fois le bas gris qu'elle tricote patiemment depuis vingt ans. Ce bas ne sera jamais fini.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

Longtemps elle a observé cette autre femme qui, continuellement, installe les cinq chaises en demi-cercle autour d'elle et qui se fâche quand on y touche (p. 151).

À ce rythme, l'existence devient très vite monotone : « Elles ne sortent plus dans le parc. On les engage à aller se promener dehors, c'est-à-dire qu'on les y a invitées la dernière fois, il y a dix ans, et jamais plus depuis » (p. 108). Dans ces circonstances, les malades se raccrochent à ce qu'elles peuvent pour sortir de la langueur du quotidien, pour se démarquer du lot :

Une femme a orné l'affreux vêtement, que toutes doivent porter ici, d'un foulard de soie vert émeraude. [...] De posséder cette chose – elle est la seule de son entourage – la différencie des autres. [...] Une autre possède une boîte en carton, toute déchirée, mais solidement ficelée dont elle ne se sépare pas plus qu'une troisième de son coussin de caoutchouc jaune. [...] Il y a donc ici trois femmes exactement à « posséder » quelque chose – les cinquante autres n'ont rien – rien que leurs bas de laine grise, leur affreuse robe, leurs chaussures abîmées (p. 107-108).

Dans cette situation, plusieurs décident de s'abandonner, de ne plus lutter. Au lieu de combattre la maladie, elles l'entretiennent ou, au besoin, la simulent. Elles y trouvent un refuge, une occasion d'attirer sur elles un peu d'attention :

[...] nombreuses sont les femmes dans cette salle qui simulent des « maladies ». Pour trouver le salut dans un lit, dernier refuge contre la vie qui pour beaucoup ici n'a plus aucun sens, on provoque un rhumatisme qui persiste pendant des semaines, une grippe et, quand on est assez hystérique, une véritable fièvre, et on se laisse soigner (p. 102).

D'ailleurs, la population de l'asile est donnée par Zürn comme un « mélange de malades qui ne quitteront jamais cette maison et de plus jeunes qui se préparent déjà à en sortir » (p. 86). Elles deviennent au fil du temps insensibles à la situation, au malheur, à la souffrance des autres. À l'asile règne la loi du « chacun-pour-soi » : « Parmi les fous règnent l'indifférence et l'absence de pitié, il n'y en a que très peu parmi eux qui s'entraident » (*Vacances...* p. 145). Les folles se retrouvent isolées les unes des autres, renfermées sur elles-mêmes, vivant en ermites dans un monde inaccessible, car n'étant signifiant que pour elles :

Ici, l'une pleure parce que bientôt elle sera le « cas le plus célèbre » que le monde ait jamais vu. L'autre poursuit une marche sans fin et s'amuse de chose dont personne n'a idée. La troisième se trouve dans la forêt de sa chevelure et va peut-être s'y promener (p. 72).

4.2.4 Crises de délire

Ces portraits brossés par Zürn se complètent logiquement d'un tableau des nombreuses chimères qui s'emparent des folles de l'asile. Plus d'une fois témoin du spectacle des « crises de délire » (p. 109) de ses compagnes, elle en viendra à la conclusion que, quoiqu'isolées dans un monde qu'elles sont les seules à connaître, à voir, à percevoir, toutes partagent un imaginaire certes délirant, mais tout de même commun : « [...] ainsi qu'à sa grande déception elle a pu le constater par des séjours ultérieurs dans d'autres cliniques – partout les chimères des fous se ressemblent » (p. 78).

Certaines malades entendent des voix : « Elle en observe une autre, une vieille femme qui reste longtemps debout, à la même place devant les grilles de la fenêtre et s'entretient en criant avec un personnage imaginaire » (p. 90). Tourmentées par ces voix hostiles, elles subissent un véritable calvaire : « Quel supplice n'est-ce pas pour beaucoup de ces malades que d'être contraintes de vivre avec "leurs voix" ! » (p. 91). Elles se défendent contre ces « agressions auditives » proférées par leur « infatigable "interlocuteur" » (p. 91) par des cris, des propos « assourdissant[s] et répugnant[s] » (p. 91) : « Elle [...] écoute les cris presque ininterrompus d'une vieille femme qui se défend contre les voix qui la tourmentent » (p. 114); « De quelle façon [...] s'est-elle associée à un aussi détestable partenaire? Quand elle lui répond, c'est pour hurler des obscénités (p. 91) ».

Si elles n'entendent pas de voix, plusieurs voient des personnages imaginaires. Une malade croit que « deux ou trois tout petits bonhommes, plus petits encore que [s]on pouce, [...] habitent [s]a machine » à coudre (p. 82); une autre défend « ses maisons imaginaires contre une invasion ennemie » (p. 103). Une dernière se figure être une personnalité importante; en l'occurrence, elle

devient le directeur de l'asile : « Elle s'occupe inlassablement de couvrir de chiffres de nombreuses feuilles de papier – elle fait des comptes. Elle est la propriétaire de la totalité des bâtiments de Witteneau. C'est elle le directeur » (p. 108).

Les crises qui secouent les folles sont des spectacles bouleversants, fantastiques au cours desquels leurs gestes sont étonnants, surprenants à voir : « Elle s'élance sur le rebord de la fenêtre des lavabos et se pend – on ne sait comment – par les mains et les pieds aux barreaux du grillage [...] » (p. 105). Durant ces crises, elles semblent éclater d'une colère qui bout en elles depuis longtemps :

Tous les jours à midi et tous les soirs une femme fait une colère devant sa chaise et se met à décrire des cercles de son bras droit en donnant l'impression qu'elle pétrit la pâte d'un gâteau imaginaire. Mais ces mouvements semblent plutôt aider cette femme à brasser en elle le contenu d'un cloaque jusqu'à ce qu'un torrent d'injures se déverse de sa bouche. Ainsi, elle « se vide » et, satisfaite, se met à table pour s'empiffrer d'une montagne de nourriture et remplir à nouveau le cloaque (p. 167).

La violence des crises met les malades dans un état incontrôlable. Elles deviennent de véritables furies destructrices :

Elle se met à tourner en rond comme une toupie folle, piétine le sol, frappe de ses deux poings le personnage invisible qui n'a pas voulu entendre sa prière, lui rompt les os, lui arrache les cheveux, le dévore, le mâche, le recrache aussitôt (p. 164).

La violence n'est pas uniquement dirigée vers des personnages invisibles, mais peut aussi se retourner contre celles-là mêmes qui sont en proie à la crise :

Il y a aussi cette autre qui se laisse doucement glisser de sa chaise sur le sol pour essayer de s'arracher l'œil. Cet œil est toujours rouge et enflammé. [...] Dans deux ans — qui sait? — cet œil va tomber de son orbite et rouler à terre (p. 167).

Ce comportement outrancier atteint son paroxysme dans un érotisme démesuré. Une malade en pleine « crise érotique » (*Notes...* p. 195) semble « recevoir en elle une invasion d'hommes » (p. 109). La jouissance retirée de la relation sexuelle

avec un partenaire imaginaire paraît pouvoir être reproduite sans fin, ou du moins jusqu'à épuisement physique :

On voit nettement qu'elle jouit. Elle pousse des gémissements, murmure des mots incompréhensibles. Son visage n'est plus qu'une grimace. Finalement elle se laisse tomber sur le matelas et se repose toute tremblante encore. Il ne se passe pas cinq minutes avant que pareille scène ne se renouvelle. Sans qu'un partenaire ne la touche, sans se toucher elle-même, elle jouit plus de trente fois en une seule heure (*Notes...* p. 195-196).

Même lorsque l'érotisme fait place à l'amour, l'exagération reste de mise : « Le nombre de ses amants, le nombre de ses enfants — des chiffres invraisemblables si l'on y regarde bien » (p. 168).

La chronique des folles de l'asile tenue par Zürn place celles-ci du côté de l'exubérance, de l'obscénité, de la violence. Si quelques-unes se dissocient de ce triste tableau par leur antithétique beauté, la plupart demeurent vulgaires et sauvages. Prisonnières d'une vie morne, répétitive, elles ne se retranchent que plus profondément dans leurs chimères. Leur folie se fait aussitôt synonyme de dérangement, de perturbation, d'outrance et d'excentricité; les folles de l'asile sont intrinsèquement marginales. De plus, le témoignage que donne Zürn des « crises de délire » de ses compagnes semble rapprocher la folie de la psychose, sans toutefois qu'elle le dise aussi clairement. Si Zürn avait été psychiatre, si *L'Homme-Jasmin* s'était révélé être une étude de cas, les comportements des folles de l'asile auraient très probablement été qualifiés d'« hallucinations auditives et verbales », d'« hallucinations visuelles », de mégalomanie... Cependant, Zürn n'est pas psychiatre, mais une « grande malade »⁷⁶ comme dit d'elle le psychiatre Gaston Ferdière, ce qui rend ses observations peut-être moins « objectives », mais assurément plus sensibles. Elle ne compile pas des symptômes, mais décrit ce qu'elle voit. En partageant le quotidien des folles de l'asile — en devenant, elle aussi, une de celles-ci —, Zürn connaît une facette peu reluisante de la folie : la maladie mentale, flétrissure, tache indélébile, marque profonde qui doit être cachée, à l'abri des regards, derrière des portes closes.

⁷⁶ Gaston Ferdière, *Les mauvaises fréquentations*, Paris. Jean-Claude Simoën. 1978. p. 258.

4.3 *Les premiers fous*

Dès l'enfance, Zürn a eu contact avec la folie par le biais de différents personnages qualifiés de fous. Cette expérience précoce a fortement marqué son imaginaire de petite fille : « Elle repense aux premiers fous qu'elle a vus étant enfant. Et ils n'étaient pas peu. Elle se souvient d'eux. Ils ont fait une impression inoubliable sur son imagination toute fraîche d'enfant » (p. 72). Ces « premiers fous » consistent en fait en six personnages. Deux ont des liens de sang avec la narratrice : son oncle Falada et une « parente de Copenhague » (p. 79). Deux autres sont de jeunes gens qui faisaient partie de son entourage : « un garçon de quinze ans » (p. 72) et une « jeune folle de dix-sept ans » (p. 73). S'ajoute un personnage qu'on pourrait appeler la folle du village; une femme connue de tout le monde, dont la folie fait les frais de rumeurs : « [...] la folle des montagnes qui, à ce que l'on racontait au village, perdit sa famille au cours d'un incendie » (p. 74). Finalement, plus qu'un seul personnage, c'est toute une famille de fous – le père, la mère et la fille – que connut la jeune Unica Zürn : « ces trois personnages qui firent une brève apparition à Grünwald et qui, à ce que l'on disait, venaient de Russie et avaient perdu la raison dans des circonstances inconnues » (p. 75). Ces « premiers fous » ont suscité chez l'auteure toute une gamme d'émotions contradictoires : de la peur à l'admiration; du respect à la haine : « Et comme les autres enfants elle avait peur de cette fille » (p. 74); « [...] le grand garçon elle le portait dans son cœur et l'admirait parce qu'il avait l'air digne » (p. 73); « “Ils sont fous”, disaient les gens, mais nul n'avait l'idée de rire d'eux et les enfants les laissaient tranquilles (p. 75) »; « [...] partout où elle allait, ils lui jetaient des pierres. Ils exprimèrent souvent le désir de la tuer pour qu'elle disparût » (p. 75).

4.3.1 Différents visages de la folie

Si les folles de l'asile étaient décrites physiquement, les premiers fous ne le sont que très peu. Tout au plus Zürn dira-t-elle que le garçon de quinze ans « était vêtu de noir et avait de grands yeux sombres » et que son « beau visage

blanc avait une expression profonde » (p. 72); de la jeune folle de dix-sept ans, elle précise qu'elle a « de grandes dents » un « rire toujours silencieux », qu'elle a des « mains blanches et fines » et de « longs cheveux noirs qui lui tombaient jusque dans le dos » (p. 74); de la famille russe, elle ne parle que de leurs « parures romantiques » (p. 75); de la folle des montagnes, elle mentionne « son grand goitre, ses cheveux tondus et son crucifix sur la poitrine » (p. 74); de l'oncle Falada et de la parente de Copenhague, en revanche, aucune description n'est donnée.

Cependant, il paraît moins important ici de décrire physiquement les fous que de donner une idée de leur attitude, de leur posture. En effet, ils semblent tous renvoyer à une forme différente de folie, en représenter une dimension particulière. L'oncle Falada évoque une folie qui rejette les normes, les conventions sociales : « [...] son oncle Falada qui, étant jeune homme, donnait son argent aux passants sur le grand pont de l'Elbe à Dresde » (p. 58). Le jeune garçon de quinze ans dont « toute son occupation, tout son bonheur paraissait résider dans le bruit de [s]es clefs qui sonnaient comme de petites cloches » (p. 73) pourrait être familièrement qualifié d'idiot ou de simple d'esprit⁷⁷. La folle des montagnes qui « cheminait sans trêve à la recherche de ses morts » (p. 74) est prise d'une folie qui se constitue comme un refus, une négation de la réalité; trop pénible à accepter, elle se substitue à la folie. La famille russe, quant à elle, symbolise « la belle insouciance du fou qui perçoit à peine encore le monde environnant parce qu'il en a découvert un plus beau en lui » (p. 75). La jeune folle de dix-sept ans, dont la maladie tranche avec la santé et l'équilibre des enfants qui l'entourent, suscite un malaise, un inconfort : « C'est à cette époque, au cours de ces sinistres fêtes d'enfants, qu'elle apprit par une expérience précoce combien il est difficile d'être gaie et insouciante devant une malade incurable » (p. 74). Ces premiers fous n'incarnent pas, comme c'était le cas avec les folles de l'asile et

⁷⁷ Margarita Xanthakou dit de l'idiot qu'il se différencie du malade ou des arriérés parce qu'« il ne fait pas peur ». Il inspire à la fois « une sorte de pitié amusée parfois assortie d'une légère crainte souvent exhibée sur le mode ludique » et une agressivité de la part de la collectivité, mais surtout une affection, une amitié qui génèrent le « besoin de [le] protéger ». Voir *Idiots de village. Conversations ethnopsychiatriques en Péloponnèse*. Toulouse. Presses universitaires du Mirail. 1989. p. 208.

leurs chimères, l'idée de psychose. Leur folie s'apparente plutôt à un retrait du monde, un retranchement dans un univers imaginaire qui les protège, les défend contre une réalité trop difficile à appréhender. Seule la parente de Copenhague peut être rangée dans la catégorie « psychose ». Elle montre un visage noir, horrifiant de la folie qui se traduit par des hallucinations macabres liées à un traumatisme violent – ici, l'expérience de la guerre – : « toutes les nuits [elle] voyait du sang dégoutter des murs de sa chambre et tentait en vain de l'essuyer » (p. 79). Les expériences de la folie des folles de l'asile et des premiers fous peuvent donc être rapprochées de la distinction établie par Margarita Xanthakou entre « idiots de villages » et malades mentaux, les premiers fous appartenant davantage à la première classe et les folles de l'asile à la seconde :

Les images et les représentations sociales relatives à la déviance ou à l'anormal [...] se séparent en deux sphères : celle, d'abord, de la maladie mentale, et une seconde qu'on ne peut définir que par une périphrase, le domaine des comportements et des attitudes caractérisant les individus qui, non considérés comme des malades, relèvent *grosso modo* du stéréotype du « fou » ou de « l'idiot du village »⁷⁸.

De ces différents visages de la folie dont Zürn prend très tôt connaissance, elle semble retenir deux choses. D'abord une issue pénible : le fou est à tout moment menacé d'être enfermé. Les débordements de son comportement, ses gestes irrecevables dans la société peuvent le conduire derrière les portes closes de l'asile : « Il a fini ses jours à la clinique psychiatrique : "Au Cerf Blanc" située en dessous de la ville » (p. 58); « cette jeune femme rendue folle par la guerre fut enfermée dans un asile » (p. 79). Ensuite, une éventualité agréable : elle découvre le côté enchanteur d'une folie faite de douces et agréables chimères, qui n'est pas un malheur, une calamité, mais plutôt une chance, un privilège...

⁷⁸ *Ibid.*, p. 202.

4.4 *Folles de l'asile et premiers fous : deux perceptions opposées, deux folies différentes*

La seule façon dont Zürn décrit les folles de l'asile et les fous qu'elle a connus dans son enfance permet déjà de constater des dissemblances entre ces deux groupes qui résident avant tout dans une différence de perception. D'abord, rappelons que les folles de l'asile font partie de son quotidien; elle les côtoie durant des jours, des semaines, voire des mois lors de ses nombreux séjours à l'asile. Au contraire, les fous connus dans son enfance sont des souvenirs; devenue adulte, elle se les remémore, elle les évoque. Or il y a nécessairement là une différence considérable dans sa relation avec ces deux « types » de fous. Le souvenir a pour effet de rendre intangibles, de figer les premiers fous dans une position particulière qui les rapproche du rêve : « Ainsi, cette apparition perdit peu à peu son caractère de réalité et devint comme le souvenir d'un rêve » (p. 76). Dans la vie de tous les jours, le charme n'est pas opérant : les folles de l'asile offrent un spectacle qui n'a rien du rêve, mais qui révèle plutôt la brutale réalité. Décrites dans leurs tics, leurs manies, leur obscénité, leur laideur, elles tranchent avec les premiers fous qui, revêtus du manteau du songe et du souvenir, prennent les traits de personnages de contes; le beau jeune garçon à la figure pâle et à « l'expression profonde » (p. 72), la jeune folle « sans cesse secouée par le rire » qui habite « une maison qui ressembl[e] à un palais » (p. 74), les membres de la famille russe, « beaux et féeriques », « tels des comédiens d'une pièce ancienne » (p. 75), la folle des montagnes, si laide « que les enfants ne pouvaient supporter sa vue » (p. 75), l'oncle aux poches percées, la parente prisonnière d'un cauchemar perpétuel. C'est ainsi placés en « une situation littéralement "théâtrale" » que leurs « spécificités [...] apparaissent pleinement [...] à travers une image qui le[s] présente comme [les] acteur[s] d'une scène "jouée" devant la communauté [...] regroupée en un public plus ou moins actif »⁷⁹.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 209.

Les premiers fous et les folles de l'asile appartiennent à deux univers, deux périodes différentes. Les premiers — essentiellement évocation — relèvent du monde de l'enfance, de à la période d'« avant la folie ». Les secondes — brutales, obscènes — font partie intégrante de la « période de la folie » de Zürn devenue adulte... Par le biais de ces fous, s'établissent deux contacts différents avec la maladie mentale : le premier évoque un univers agréable, attirant, où l'imaginaire ne semble pas avoir de limites. L'autre révèle un monde choquant, abrutissant, cru. Ces deux visages différents se rapprochent des expériences de la folie que fait Zürn elle-même : vécue comme expérience positive, elle lui permet de vivre des expériences hors de l'ordinaire, de faire partie d'un groupe d'élus; la folie ressentie négativement, lorsqu'il y a enfermement, confinement, dépression.

4.5 *L'expérience de la folie*

Zürn fait elle-même le lien entre la folie telle qu'incarnée par les « autres fous » et son expérience propre : « Mais ce qu'elle lui a raconté : “Je suis un cas unique” lui donne beaucoup à réfléchir. N'a-t-elle pas pensé la même chose d'elle-même ? » (p. 70); « Elle écoute ce récit avec le plus vif intérêt. Une nuit, chez des amis, avant son internement à Witteneau, elle avait observé le même phénomène » (p. 107). Aussi, les pages de *L'Homme-Jasmin* donnent lieu à l'élaboration d'un discours, d'une réflexion sur l'expérience que fait Zürn de la folie : « Cette interrogation sur son propre état ne la quitte pas une seconde » (*Vacances...* p. 144). Sa réflexion la pousse à chercher, à connaître les causes, l'origine de sa folie : « Si donc elle s'est elle-même sentie hypnotisée – à distance – [...] cela ne signifie-t-il pas qu'elle est folle depuis quelque temps déjà ? » (p. 70). Cependant, ce questionnement ne l'amène pas à remettre en cause, à discréditer ou à éprouver de la honte envers la folie dont elle est atteinte. Au contraire, elle assume pleinement sa condition, l'affirme haut et fort : « “Mais je suis folle”, leur déclare-t-elle avec le plus grand sérieux. Et elle ajoute : “Je crois que je suis schizophrène et que vous devez me transporter à Witteneau” » (p. 68).

4.5.1 La folie : un état d'élection

Zürn ne perçoit pas de façon péjorative, négative ou discriminatoire l'étiquette « folle » qu'on lui accole. Elle s'en accommode, comme si cela allait de soi : « Et pour la première fois, voilà que l'on a prononcé ce mot devant elle. Elle l'accepte comme quelque chose d'évident – il lui plaît ce mot : folle » (p. 42-43). En fait, la folie n'a rien de néfaste, de funeste; elle devient un état extraordinaire, une « belle euphorie » (p. 94), « tellement agréable, [un] sentiment délicieux, [...] une sensation de bonheur, de légèreté » (p. 119). Elle représente l'occasion de vivre « des expériences nouvelles » (p. 150). Ces expériences, au cours desquelles « l'impossible devient possible » (p. 107) permettent à l'imagination de s'épanouir, d'éclore sans limites, sans censure aucune : « [...] Oui, quand elle est folle il lui est possible de s'amuser toute seule. [...] Les idées les plus incroyables commencent à fleurir comme le jasmin »⁸⁰ (p. 51). La folie n'est pas un frein, un obstacle dans son existence. « État d'élection » (p. 119), elle autorise plutôt le développement de facultés inespérées : « De quels dons la folie n'a-t-elle pas le pouvoir de la doter ! » (p. 119). Dans un tel contexte, la norme, l'ordre se renversent ; c'est maintenant la folie qui devient la mesure de la réalité : « [...] depuis quelques jours elle a vécu des événements tellement incroyables que ce *nouvel état* lui paraît presque naturel » (p. 43). Dans ce monde inversé, Zürn occupe une place centrale. Le sens nouveau qu'elle découvre aux choses s'élabore, s'organise autour d'elle, pour elle : « Presque tout ce qu'elle rencontre prend une étrange signification. C'est comme si elle traversait une immense pièce de théâtre jouée en son honneur » (p. 54).

⁸⁰ Cette comparaison n'est pas banale... Nous verrons au chapitre suivant le rôle joué par le personnage de l'Homme-Jasmin dans l'imaginaire et la folie de l'auteur. Déjà, ce rôle est suggéré par cette comparaison entre les idées incroyables et la floraison du jasmin.

4.6 Les manifestations de la folie

La folie se manifeste de plusieurs façons tout au long de *L'Homme-Jasmin*. Mégalomanie, interprétation de signes, réécriture du calendrier, formation d'un groupe mystérieux qui la suit et la protège partout où elle va, ces différentes manifestations, qui parcourent l'œuvre de long en large, ont pour but de déconstruire les normes socialement établies, de repousser les frontières et les limites pour les restituer sous une nouvelle forme, à la mesure de ses fantasmes, ses fantaisies. Ultimement, c'est une réappropriation du monde que Zürn effectue, pour le faire correspondre à son imaginaire.

4.6.1 Sa *vraie vie* : quand le monde s'organise autour d'elle

Un jour qu'elle se trouve dans un avion, entre Berlin et Paris, Zürn est frappée d'une idée qui lui apparaît comme une évidence, une vérité d'une limpidité absolue qu'elle doit coûte que coûte saisir, pour accomplir sa destinée : « [...] lorsque l'avion tout noir, portant un petit cercle blanc sur l'aile gauche, apparaîtra, elle doit, d'une enjambée hardie dans l'espace, monter à son bord, pour voler à la rencontre de sa *vraie vie* qu'elle ne connaît pas encore mais qu'elle a quelques fois pressentie » (p. 41). Cette aventure en plein vol, qui se produit au tout début du récit, coïncide avec l'entrée dans la folie. Dès ce moment, le monde change à ses yeux. Elle devient subitement le centre de l'intérêt général. Ses déplacements sont connus de tous; partout où elle va, on l'attend : « Elle a l'impression que sa course dans le fourgon garde quelque chose de solennel, comme si les artisans habitant le VI^e arrondissement de Paris s'étaient rassemblés dans la rue pour l'attendre » (*Notes...* p. 183). Jouissant d'une telle notoriété, elle se fait peu à peu la mesure du monde, qui s'organise autour d'elle. Lorsqu'elle s'étend sur un lit pour s'abandonner à ses réflexions, elle trouve les réponses à ses questionnements dans son propre corps, qui acquiert la faculté de s'exprimer de lui-même : « [...] soudain, l'intérieur de son corps commence à répondre directement aux questions qu'elle se pose. [...] Ces sons vagues dans son corps

deviennent cette nuit-là un langage intelligible » (p. 34). Elle donne un nouveau sens aux objets et aux lieux, en fonction de ses envies, ses perceptions. Par exemple, au cours d'une exposition où elle se rend en compagnie d'amis, elle a soudain l'impression de se trouver dans un tout autre lieu; elle tire sur « les quatre murs [...] une ligne droite » (p. 55) et la galerie d'art se change en une chambre mortuaire. Tout ce qui lui tombe sous les yeux – journaux, annonces, publicités – s'adresse directement à elle :

Couchée sur son lit, elle étudie avec soin les annonces de *France soir*. C'est une occupation qui tourne à la manie, car dans presque chaque annonce, presque tous les titres de pièces de théâtre ou de films elle croit déchiffrer des messages qui lui sont destinés. Elle découvre dans la liste des bureaux du P.M.U. une relation entre son propre nom et celui de l'Homme Blanc. Même la liste des chevaux partants, elle la lit comme une poésie nouvelle qui s'adresse à elle (p. 119).

Zürn se rapproche du héros d'*Aurélia*; à l'instar de Nerval, elle capte des signes⁸¹ qu'elle interprète et déchiffre en se référant à son expérience et sa compréhension propres :

Entre le phénomène et sa signification, aucun obstacle ne s'interpose. Un langage naturel émane des êtres et des choses et se laisse appréhender sans aucune perte. Le sens circule, sans se fixer nécessairement dans la parole [...] Immergé dans un système saturé de messages, le sujet pense comprendre les signes sans médiation ni risque d'erreur⁸².

Du coup, lorsqu'elle écrit une lettre, mais ne trouve pas le moyen de la poster, elle change la fonction d'un récipient pour en faire une boîte aux lettres :

Mais il n'y a pas ici de fenêtre ouverte pour envoyer ce message « par air ». Elle regarde autour d'elle et trouve finalement quelque chose qui ressemble à une boîte aux lettres : une ouverture recouverte d'un petit abattant de cuivre que l'on peut lever [...] Elle y fourre son message, certaine qu'il atteindra son but (p. 76-77).

⁸¹ Nous verrons, au chapitre III, que les signes sont en effet omniprésents dans l'existence d'Unica Zürn.

⁸² Michel Jeannert, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. Paris, Flammarion, 1978, p. 176.

Il n'y a pas que les objets et les lieux qui se transforment à la suite de son intervention; elle est convaincue d'avoir le pouvoir de changer le cours des choses, de « restaurer l'ordre ». Telle une justicière, elle croit pouvoir assumer seule la réunification de Berlin, tout simplement en accouchant d'une ville nouvelle : « [...] elle décide secrètement de la faire renaître dans sa parfaite unité. Et *c'est elle* qui va enfanter cette ville. Ce désir devient si excessif qu'elle éprouve les douleurs de l'enfantement, les mêmes symptômes qu'à la naissance de ses enfants » (p. 42). Cette nouvelle vie où tout prend sens par et pour Zürn s'inscrit sous le signe de la mégalomanie : « La mégalomanie, tellement agréable, avec le sentiment délicieux d'être déjà au centre de tous les événements [...] » (p. 119).

4.6.2 Un univers sans règle ni limite

Reine au sein de son nouveau monde fait à sa mesure, Zürn bannit règles et conventions. Elle commet des gestes qui, pour tous ceux qui ne font pas partie de son univers – c'est-à-dire *tout le monde* –, semblent insensés, étranges, car ne respectant pas les protocoles sociaux implicitement établis :

En quittant le restaurant elle donne un bon pourboire au garçon et prend congé sur ces mots : « Meilleurs vœux d'anniversaire ». Le même sourire l'accompagne lorsque dans les autres magasins elle distribue son argent – toujours avec ses vœux (p. 58).

De même, se trouvant dans un salon de coiffure où on l'accuse de vol parce qu'elle affirme ne pas avoir d'argent pour payer sa facture, elle se métamorphose en « prêtresse - bouffonne » et « pose sur la tête de la patronne en colère un gros morceau de coton hydrophile, la bénit et la proclame : "Saint-Esprit" » (p. 65). Délivrée de toutes limites, elle repousse, retrace les frontières. Le calendrier est réécrit selon son bon désir : « Elle décide que la fête de Noël est arrivée. On est en automne – mais pour elle c'est Noël (p. 49) ». Dans un tel univers, la fatalité, l'irréversibilité n'existent plus. La mort n'est plus une fin, mais seulement une absence : « Elle attend [...] son père [...] Bien qu'elle ait reçu la nouvelle de sa mort certaine elle ne renonce pas à l'espoir de le revoir » (p. 49).

Ce n'est pas seulement son entourage immédiat, son existence qui sont redessinés selon les nouveaux plans qu'elle a conçus; toute la ville, tous ses habitants semblent contaminés de ce que Zürn qualifiera elle-même de délire contagieux : « En bas, dans la rue un enfant pousse des cris d'allégresse – une auto prise de folie tire des salves de joie – tout, tout ici semble atteint d'un délire de plaisir et d'enthousiasme... » (p. 130). La même réorganisation des codes et des conventions est exécutée par la ville entière qui réinvente les modes de communication :

[...] la ville tout entière commence à se faire comprendre au moyen de « signaux sonores ». Comme s'il n'était pas nécessaire aujourd'hui de se parler, ainsi qu'on le faisait les autres jours. [...] On frappe dans les rues, on frappe sur les toits, on frappe dans les caves. Par ce moyen, on s'envoie des messages. Est-il donc défendu de se parler aujourd'hui? Ça en a l'air. Quelle belle idée! (p. 128)

4.6.3 La cinquième colonne : témoins et protecteurs

Cet univers dans lequel Unica Zürn règne sans partage n'est accessible qu'à un nombre restreint de gens qu'elle appelle les « envoyés », les « initiés », les « témoins ». Ceux-ci jouent plusieurs rôles. D'abord, ils sont là pour témoigner des facultés extraordinaires dont elle jouit : « N'est-ce pas un *témoin* envoyé pour observer ce grandiose effet de télésuggestion? » (p. 58). Ces témoins sont admis dans son univers, car ils en connaissent le fonctionnement; ils ont désappris les codes du monde « normal » pour adopter les siens : « Un "témoin" lui aussi? Elle en est sûre, sinon comment aurait-il été capable de lui donner en réponse à ses questions les lettres exactes et les chiffres tellement importants? » (p. 58). Ces êtres élus ont de plus pour mission de la servir : « On lui a donc donné un "chevalier servant" pour l'accompagner » (p. 40). En cas de détresse, ils accourent pour la protéger, la secourir : « Ayant le sentiment que quelqu'un allait venir – "un envoyé", car on sait qu'elle est en difficulté à présent – elle attend à côté de la boîte. Et quelqu'un arrive : un jeune homme » (p. 60). Ces gardes du corps forment un groupe spécial, nommé la « cinquième colonne » : « Ces cinq gentlemen-gangsters deviennent pour elle une sorte de "Cinquième colonne" »

mystérieuse qui surgira quand elle sera en danger, comme des sauveteurs » (p. 23). Il est intéressant de souligner ici l'usage que fait Zürn d'une expression qui possède une lourde signification historique. Depuis le fascisme espagnol, ce terme renvoie à l'idée d'une armée secrètement infiltrée qui sabote les arrières. Or faire de ses protecteurs une cinquième colonne peut amener à penser qu'elle désire, elle aussi, saboter le monde de conventions dans lequel elle vit et l'infiltrer, grâce aux initiés et aux envoyés, pour peut-être réussir à le conquérir. Quelle que soit la signification de cette cinquième colonne dans l'esprit de Zürn, elle représente assurément un moyen de reconnaître, lors des périodes de désespoir, des gens qui lui sont familiers, des amis :

Elle voit de belles jeunes filles en robe d'été, avec leur sac à main, qui font les cent pas. Elle sait qu'elles sont « envoyées » pour la suivre dans toutes ses démarches et la protéger. [...] Pour prouver qu'elle a découvert une « cinquième colonne d'amis » elle laisse sur la table du café son sac à main avec ses cigarettes et sa carte de séjour (*Notes...* p. 180).

5. Choisir la folie, malgré tout...

Si Zürn envisage aussi positivement sa folie, c'est avant tout parce qu'elle prend un plaisir manifeste à ces « grandes transfigurations que [peuvent] amener en elle la véritable folie [...] » (p. 161). Tout serait parfait si elle était libre de vivre sa folie en paix. Mais, justement, ce privilège lui est refusé; par la société, d'abord, qui la considère comme menaçante, dérangeante, puis par le système asilaire qui tient à tout prix à la « guérir ». Nous avons démontré plus haut que cette guérison, en définitive, ne s'effectuait pas. Les envolées extraordinaires, les états de grâce sont simplement remplacés par des épisodes dépressifs : « [...] dans les longues périodes passives et sans espoir, ces longues périodes de dépression qui suivent ponctuellement et inexorablement celles de la folie et des hallucinations tellement agréables [...] » (*Notes...* p. 199). Si la folie permet à son imagination d'éclater dans tous les sens, la dépression, au contraire, tue dans l'œuf tout élan d'imaginaire : « Le grand charme qu'elle trouvait à son extraordinaire état et dont elle a tiré plus de plaisir que d'aucun autre s'effrite

lentement. Elle se sent dégrisée » (p. 70). Privée de ses dons, se voyant refuser toute occasion de vivre de nouvelles expériences, la folie, si librement et allègrement envisagée en dehors de l'asile, devient lourde, pénible à endurer. La contrainte vide la folie de son caractère merveilleux; l'état de grâce n'est plus que maladie mentale.

Il semble que la folie ne soit en fait qu'un cycle impossible à résorber dans lequel l'envolée ne peut que se terminer par une chute :

[...] comme si c'était là la loi de sa maladie : quelques jours extraordinaires, quelques nuits pleines d'événements hallucinatoires, bouleversants, une brève envolée, la sensation d'être un personnage hors série, et puis par là-dessus la chute, le retour à la réalité où elle reconnaît ses illusions (p. 149).

Cet état des choses rend impossible le retour à la « non-folie », à l'absence de maladie; le courage de « commencer – au-dehors – une existence nouvelle » (*Vacances...* p. 163) est mis en pièces par les attaques répétées de la maladie : « Combien la maladie, dont elle subit les crises depuis des années, l'a-t-elle éloignée de la normale ! » (*Vacances...* p. 163).

Cependant, Zürn ne cherche pas, en dépit de cela, à « sortir » de la maladie. Comme en fait foi cette réponse qu'elle livre à son psychiatre, elle a clairement choisi son camp : « “Croyez-vous en votre guérison ?” lui a demandé un psychiatre de Sainte-Anne. Et, avec un certain plaisir, elle a répondu : “Non.” » (p. 152). Les sacrifices que demande la guérison paraissent beaucoup trop grands : « C'est seulement quand elle n'aura plus envie d'avoir des hallucinations – ces belles sensations que peut dispenser la maladie mentale – qu'elle sera prête à rester en bonne santé » (*Notes...* p. 207-208). Malgré tout, elle persiste à croire qu'« il y [a] un refuge dans la folie – ce qui d'ailleurs est peut-être vrai » (p. 169). Zürn ne semble pas du tout prête à renoncer à sa « belle euphorie » (p. 94).

Le prochain chapitre présente justement l'occasion de nous pencher sur l'univers imaginaire de Zürn. Par le biais du fantasme, des rêves et des hallucinations, nous analyserons le matériau onirique qui sous-tend le texte et lui donne corps.

CHAPITRE II

IMAGINAIRE ET ONIRIQUE CHEZ UNICA ZÜRN : FANTASMES, RÊVES ET HALLUCINATIONS

I. Expériences oniriques : donner accès à la folie

La folie sous-entend souvent un repli dans un univers imaginaire, quasi parallèle à la réalité, nourri de chimères, d'idées extravagantes, de personnages fabuleux ou grotesques, de situations rocambolesques qui ne détiennent une signification qu'aux yeux de celui qui les élabore. Un peu comme si, chez certains, l'imaginaire se tenait au premier rang, pour devenir un mode d'existence. C'est d'ailleurs, nous l'avons vu, ce sens qu'Unica Zürn donne à la folie : un monde à part, unique, une société secrète à laquelle elle choisit d'adhérer pour vivre désormais selon de nouvelles règles, de nouveaux codes. Aussi, existerait-il une frontière entre la « vraie vie » et la folie ou, pour reprendre les termes d'André Pieyre de Mandiargues, entre ceux qui ne savent pas vivre et ceux qui le savent :

Le monde [...] est donc fait [...] de gens qui savent vivre et qui ne vivent que pour aller d'un utérus à un tombeau sous la garde de la publicité et puis d'autres qui ne savent pas vivre et qui sont les révolutionnaires, la plupart des poètes, beaucoup d'artistes et tous ceux que l'on catalogue ou que l'on fiche sous l'étiquette trop commode de « malades mentaux »⁸³.

Bien que son auteure se trouve résolument du second côté, *L'Homme-Jasmin* comble malgré tout, ou du moins en partie, le fossé qui sépare les « fous » des « sains d'esprit ». Le lecteur devient le témoin, le destinataire des dérives et des envolées de l'imaginaire de l'auteure. Il assiste à la folie.

Mais rendre la folie en mots n'est pas une mince affaire. Cette entreprise délicate implique l'intrusion de sphères subjectives, d'impressions et de sentiments éminemment personnels. Dans *L'Homme-Jasmin*, le lecteur peut faire

⁸³ André Pieyre de Mandiargues. « Préface. Savoir-Vivre ». in *L'Homme-Jasmin, Impressions d'une malade mentale*. Unica Zürn. Paris. Gallimard. 1999. p. 9.

cette incursion en partie grâce au pont construit par Zürn entre la folie les phénomènes oniriques qu'elle expérimente. Non seulement elle raconte quelques-uns de ses rêves, mais elle parle également de fantasmes et elle décrit des hallucinations; nous nous attarderons à chacun d'eux au cours de ce chapitre. La mise en récit de ces expériences oniriques permet l'accès à tout un pan de l'imaginaire de Zürn. Ses désirs, ses visions, ses fantaisies et ses illusions se donnent à lire. L'onirique et l'imaginaire s'exposent et s'imposent au moyen de l'écriture.

2. Le fantasme de l'Homme-Jasmin

Le fantasme s'ouvre sur un champ vaste et trouble. Une recherche dans les dictionnaires démontre bien toute son étendue, en le rapprochant de l'idée d'imaginaire, mais aussi d'onirique, de création, d'aspiration... Selon le *Larousse*, le fantasme consiste en une « représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients ». Il y est précisé que « les fantasmes peuvent être conscients (rêveries diurnes, projets, réalisations artistiques) ou inconscients (rêves, symptômes névrotiques) ». Le *Robert*, pour sa part, donne la définition suivante : « production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité ». Selon la théorie psychanalytique, le fantasme représente une notion fondamentale. À la base de la vie psychique de tout sujet, il joue un rôle considérable dans la construction identitaire. Pourtant, le fantasme demeure difficile à circonscrire. Laplanche et Pontalis affirment que le « terme fantasme a, en psychanalyse, un emploi très étendu »⁸⁴. L'œuvre freudienne, d'ailleurs, ne l'aborde jamais directement. Certes, le fantasme apparaît dans plusieurs écrits de Freud, mais comme le souligne Denis Beauregard, « ce concept est abordé et étudié chez lui [...] toujours à partir d'un autre objet d'étude, d'une autre notion

⁸⁴ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 153.

autour de laquelle est élaborée la théorisation du concept de fantasme »⁸⁵. Cette apparente imprécision relève en fait du caractère complexe et dense de la notion.

Chez Zürn, le fantasme se construit autour d'un personnage précis : l'Homme-Jasmin. Figure fantasmatique, il s'avère difficile à cerner. Il est fugace, vaporeux; ses contours sont hésitants, sa nature incertaine. Néanmoins, son omniprésence est incontestable. L'Homme-Jasmin se trouve partout dans le récit; il paraît en être à la fois le point d'ancrage, le moteur et la source. À preuve, le titre choisi par l'auteure – *L'Homme-Jasmin*. Apparaissant, dans le texte, dès les toutes premières lignes, il surgit de même dans l'existence d'Unica Zürn dès ses jeunes années. À l'origine du récit et de la vie psychique, sa prégnance se fait à la fois sentir sur le texte et, comme nous allons le voir, sur l'imaginaire et la folie de l'auteure.

2.1 *La première vision*

La première rencontre avec l'Homme-Jasmin se déroule de fait lors de l'enfance. Il se manifeste à la jeune Unica, alors âgée de six ans, sous une forme qu'elle qualifie de « vision » : « C'est alors que pour la première fois elle a la vision de l'Homme-Jasmin! » (p. 16). Suivant le terme de Zürn, nous baptiserons donc cette rencontre « scène de la première vision ». Par ce choix, nous la rapprochons d'emblée de la dynamique du fantasme qui elle-même fait écho à l'action scénarisée. Selon le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, il s'agit d'un « scénario imaginaire où le sujet est présent »⁸⁶. Ce dernier s'implique de façon plus ou moins active dans l'action qu'il se figure, par rapport à un objet. Sa vie psychique est

modulée par une fantasmatique, une organisation secrète à l'intérieur de laquelle le sujet se plaît à se retrouver comme auteur, acteur et participant

⁸⁵ Denis Beauregard, « La genèse de la vie fantasmatique dans l'œuvre de Freud », *Mémoire de maîtrise en psychologie*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 30.

⁸⁶ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 152.

parmi d'autres qu'il a choisis, pour interpréter avec lui une scène de sa vie intime, souvent secrète et précieusement cachée⁸⁷.

La scène de la première vision est décrite en ces termes :

Reprenant son souffle, elle s'assoit en face de lui et le regarde. Il est paralysé! Quel bonheur! Jamais il ne quittera le fauteuil qu'il occupe dans son jardin où, même en hiver, le jasmin fleurit. Cet homme devient pour elle l'image de l'amour. Plus beaux que tous ceux qu'elle a jamais vus, *ces yeux-là* sont bleus. Elle se marie avec lui. Le plus beau c'est que personne n'en sait rien. Et c'est son premier, son plus grand secret. La présence immobile de cet homme lui dispense deux leçons qu'elle n'oubliera jamais : Distance. Passivité (p. 16).

Cet extrait situe l'action (une rencontre), le décor (un jardin de jasmins) et les protagonistes (la petite Unica et l'Homme-Jasmin) du scénario fantasmatique. La participation de Zürn semble plutôt passive : assise, contemplative, elle ne tente aucun geste, sauf celui de s'unir à l'Homme-Jasmin; nous y reviendrons plus loin. Cette inaction, doublée du fait qu'aucun dialogue n'a lieu entre les personnages, renforce l'idée de la scène. La petite Unica regarde se dérouler la première rencontre, en s'impliquant le moins possible, à l'image d'une spectatrice de film ou de théâtre⁸⁸. Si la première vision s'apparente à un petit scénario, la scène constitue tout aussi bien un souvenir : « En même temps qu'il est ainsi institué au cœur de la réalité psychique, le fantasme apparaît comme étroitement lié à la "construction de souvenir" et au travail de la mémoire »⁸⁹. Se trouvant dans un récit écrit, la scène de la première vision est rapportée, retranscrite, remémorée. En outre, lorsque Zürn la met en mots dans les pages de *L'Homme-Jasmin*, plusieurs années sont passées : l'enfant de six ans est devenue une adulte.

⁸⁷ Denis Beauregard, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁸ Nous verrons plus loin que c'est de surcroît la position qu'elle adoptera lors de la plupart des épisodes hallucinatoires.

⁸⁹ Michèle Perron-Borelli, *Dynamique du fantasme*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 9.

2.1.1 La mère, la femme, l'araignée

Comme pour renforcer l'impression de réminiscence, Zürn fait précéder la première vision de deux autres souvenirs d'enfance. Ceux-ci mettent en scène deux événements consécutifs, vécus par l'enfant comme des traumatismes, qui provoquent la première vision.

Le premier consiste en un rêve « qui l'emmène derrière un haut miroir, pendu dans son cadre d'acajou au mur de sa chambre » (p. 15); nous en reparlerons plus en détail ultérieurement. Disons pour le moment que le réveil produit un désenchantement. Unica est bouleversée par une cruelle prise de conscience : elle apprend que rêve et réalité sont deux univers à part.

À la suite de ce choc, Unica se sent prise « d'un inexplicable sentiment de solitude » (p. 15) qui la pousse à rechercher, comme pour se protéger, la douceur de la présence maternelle : « [...] elle se rend [...] dans la chambre de sa mère – comme s'il était possible de retourner dans ce lit, là d'où elle est venue – pour ne plus rien voir » (p. 15). Mais à la place de la chaleur et du réconfort attendus, elle ne trouve qu'une « montagne de chair tiède » (p. 15-16). Après la désillusion ressentie à propos du rêve du miroir, Unica éprouve une seconde déception : plus de traces de la mère-refuge qui rassure, protège, sécurise. À la place du ventre rond et doux de la mère (car c'est bien là, en définitive, qu'elle souhaite retourner; « là d'où elle est venue »), elle trouve une femme charnelle. Le corps de la mère n'est plus qu'un réceptacle « où l'esprit impur de cette femme est enfermé » (p. 15-16). Cette dimension sexuelle, probablement jusque-là ignorée, inconnue d'Unica, transforme la mère en un être repoussant qui menace de « s'abatte[re] sur l'enfant épouvantée » (p. 16) : « elle s'enfuit, abandonnant à tout jamais la mère, la femme, l'araignée » (p. 16).

2.1.2 Le sauveur

C'est à la suite de ces deux bouleversements que survient la première vision de l'Homme-Jasmin. Dans les circonstances, elle est vécue comme un

soulagement : « Immense consolation! » (p. 16). D'autant que, paralysé, il peut difficilement représenter une menace aux yeux de la jeune enfant... Son apparition à ce moment précis dans l'existence de Zürn ne peut être interprétée comme un simple hasard : l'Homme-Jasmin vient à la rescousse de l'enfant blessée dans son imaginaire et son affectivité. Il est d'ailleurs perçu comme un sauveur, un protecteur qui apparaît pour la défendre contre les dangers du monde adulte : « aux moments les plus critiques, [il] fit irruption dans son enfance, comme une figure exemplaire, pour la sauver du monde des adultes, alors suspect et incompréhensible pour elle » (p. 143). En sa qualité de figure fantasmatique, il s'inscrit en faux par rapport au réel :

Les termes *fantasme*, *fantasmatique* ne peuvent manquer d'évoquer l'opposition entre imagination et réalité (perception). [...] on est conduit à définir le fantasme comme une production purement illusoire qui ne résisterait pas à une approche correcte du réel⁹⁰.

L'Homme-Jasmin agit comme un redresseur de torts qui corrige « la réalité qui ne donne pas satisfaction »⁹¹ à l'enfant... Lorsqu'à l'idée de satisfaction se mêle celle de désir et de sentiment amoureux, la scène de la première vision ne peut que nous faire songer à un autre fantasme infantile : la scène primitive. Nous y reviendrons un peu plus loin.

2.1.3 L'homme et le jasmin

La scène de la première vision dévoile l'origine du nom étrange de l'Homme-Jasmin. Ce dernier apparaît dans un jardin dans lequel pousse la fleur éponyme. Afin de le désigner, Zürn retient un élément du cadre, du contexte pour en faire sa marque distinctive, son nom. Par ce glissement du jardin à la fleur, Zürn semble doter le jasmin d'une force évocatrice; nous pourrions dans ce cas nous attendre à retrouver le jasmin ailleurs dans le récit, donné comme un élément alimentant la dynamique du fantasme. Cependant, la fleur, après cette scène, prend très peu de

⁹⁰ Jean Laplanche. J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p.152.

⁹¹ Michèle Perron-Borelli. *Dynamique du fantasme*. p.13.

place dans *L'Homme-Jasmin*, voire pas du tout. En fait, elle s'efface plutôt au profit d'une couleur, le blanc, pour laquelle Zürn dit avoir une préférence : « Si on lui demandait quelle est sa couleur préférée elle répondrait sans hésiter : le blanc ! » (p. 51). Constamment évoquée lorsque l'Homme-Jasmin est en scène, cette couleur revêt une signification particulière dans l'imaginaire de l'auteur. Le texte ne nous fournit pas réellement d'explication quant à ce passage de la fleur de jasmin à la couleur blanche; nous ne pouvons que constater que le premier élément – la fleur – devient une couleur dans le réseau symbolique rattaché à L'Homme-Jasmin. Comme nous ne possédons d'autres pistes que celles qui surgissent de notre lecture, nous pourrions suggérer de voir dans ce passage d'un symbole à un autre non pas un remplacement, mais plutôt un déplacement. De la même façon dont Zürn passe du jardin au jasmin, elle pourrait tout à fait retenir la seule couleur blanche au détriment de la fleur complète. Cependant, cette interprétation se heurte à un détail : pour l'admettre sans plus de questions, nous devons tenir pour acquis que Zürn parle effectivement de jasmin blanc – car il peut aussi être jaune. D'autant qu'elle prend soin de mentionner que l'Homme-Jasmin se trouve dans un jardin « où, même en hiver, le jasmin fleurit ». Or c'est le jasmin jaune qui fleurit durant la saison hivernale, non le blanc... Aussi, pour endosser cette proposition d'interprétation, il faut concevoir que Zürn *choisit*, consciemment ou non, de désigner le blanc comme un symbole; il faut se figurer qu'elle impose le blanc au personnage de l'Homme-Jasmin, malgré l'incohérence botanique. Cette explication prend cependant tout son sens lorsque reconsidérée du point de vue du fantasme. Nous avons dit précédemment que le fantasme s'édifie sur un souvenir; or ce dernier n'est jamais fidèle, mais toujours modifié, inféré pour répondre aux exigences du scénario fantasmatique. Dans ses travaux datant de la toute fin du XIX^e siècle, Freud émet l'hypothèse, en se référant à ses patientes hystériques, que les symptômes qu'elles présentent sont reliés à des remémorations de scénarios incestueux ayant eu cours lors de l'enfance. Pensant tout d'abord que ces souvenirs refoulés prenaient source dans des situations réellement vécues par ses patientes, il en vient finalement à constater que « ces scènes de séduction remémorées et prises pour des faits réels étaient le plus

fréquemment un phantasme d'accomplissement de l'enfant»⁹². Ainsi, si le fantasme se construit autour d'un souvenir, ce dernier est infidèle, erroné, voire falsifié par rapport à la réalité. Comme le précise Perron-Borelli, souvenir et fantasme s'entremêlent l'un à l'autre, le second remplissant, à moins qu'il ne les réécrive littéralement, les espaces blancs laissés par le premier :

Comme le fantasme, le souvenir reproduit des scènes du passé. Mais aucun souvenir ne peut être retrouvé à l'état pur : il est toujours imbriqué avec des fantasmes, et de ce fait, ne cesse de se transformer. Il ne s'agit pas d'un simple phénomène d'oubli, car les déformations sont d'autant plus importantes qu'elles portent des pulsions et des désirs refoulés⁹³.

C'est en ce sens que la fleur, chez Zürn, peut se changer en une couleur. Le fantasme autorise un tel déplacement, tout en permettant que l'élément transformé conserve son potentiel symbolique. Nous verrons plus loin que l'adéquation entre ce personnage et le blanc n'est nullement fortuite...

2.1.4 L'image de l'amour

La scène de la première vision fait de l'Homme-Jasmin « l'image de l'amour » (p. 16). De fait, Unica Zürn, comme sous l'emprise d'un coup de foudre, se marie immédiatement avec lui. Ces références à l'amour, au mariage, dans le contexte du fantasme, renvoient « à l'idée de "réalisation de désir" »⁹⁴. Le fantasme consiste en fait en une sorte de compromis qui permet au désir de trouver une certaine forme d'actualisation. Aussi, est-il considéré comme « l'expression ou la mise en scène du désir »⁹⁵. C'est en ce sens que nous pouvons supposer que ce qui motive l'apparition d'une figure masculine, au moment même où la figure féminine maternelle est rejetée, est un désir inconscient de la petite Unica qui trouverait satisfaction dans l'apparition de l'Homme-Jasmin, considéré comme l'objet du désir. En ce sens, la scène de la première vision s'apparente à

⁹² Hanna Segal, *Rêve, art et phantasme*, Paris. Bayard, 1993. p. 44.

⁹³ Michèle Perron-Borelli, *Les fantasmes*, Paris. Presses universitaires de France, 2001. p. 22.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁵ Denis Beauregard, *op. cit.*, p. 37.

un « fantasme de séduction » : le séducteur étant évidemment l'Homme-Jasmin et la personne séduite, Unica. Aussi, tout en prenant part au scénario fantasmatique, cette dernière ne montre qu'une faible implication dans l'action qui s'y déroule. Pour reprendre la formule de Perron-Borelli, Unica adopte la position passive : « “Je” — “suis séduit (e)” — par X (objet) »⁹⁶. Le mariage représente en ce sens l'aboutissement, le dénouement — la consommation? — du désir de la petite fille.

Mais la première vision peut aussi nous faire songer, comme nous l'avons laissé entendre plus tôt, à une version renouvelée de ce que Freud a nommé la scène primitive ou scène originaire. Au cours de celle-ci, le jeune enfant est témoin, réellement ou sur un mode fantasmatique, du coït parental. Cette scène, qui lui fait percevoir le père comme un agresseur, fait naître chez lui des sentiments d'impuissance et d'exclusion : il se sent menacé de perdre l'amour des parents, puisqu'il est manifestement écarté de cet épisode d'intimité. Cette scène « s'oppose, par son vécu et par l'effroi qu'elle provoque, aux théories sexuelles par lesquelles les enfants tentent de maîtriser les “mystères” de la procréation et de la vie amoureuse »⁹⁷. Deux choix s'offrent alors à l'enfant : le refoulement ou l'échafaudage de nouvelles théories sexuelles. La scène primitive, « en tant que représentant le complexe d'Œdipe [...] constitue la représentation à la fois de l'interdit de l'inceste et de sa transgression par identification aux partenaires »⁹⁸. Chez Zürn, la scène primitive est réécrite pour resituer l'enfant au sein de son récit des origines. La petite Unica, en s'unissant à l'Homme-Jasmin — qui figure ici le père —, prend la place de la mère qui se voit totalement évincée du scénario fantasmatique⁹⁹. Le père n'est plus en position d'agression, mais plutôt de séduction. La vie amoureuse ne recèle dès à présent plus aucun mystère puisque l'enfant s'est elle-même faite partenaire de la relation amoureuse... L'interdit de l'inceste est levé; Unica peut épouser et désirer « l'Homme-Jasmin-père » en toute impunité.

⁹⁶ Michèle Perron-Borelli, *Dynamique des fantasmes*, p. 39.

⁹⁷ Jean-Claude Sempé. « Scène primitive », in *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Albin Michel, 1997, p. 764.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Et nous avons vu que la mère, suite à la première vision, sera rejetée par l'enfant; à l'éviction imaginaire répond le rejet réel...

2.1.5 Pérennité du fantasme : héros et personnages extraordinaires

L'union d'Unica et de l'Homme-Jasmin n'a rien d'éphémère; au contraire, elle dure bien au-delà de l'enfance. Son premier amour demeurera le seul : « [...] dans les années qui viendront, elle ne verra, par-dessus l'épaule des hommes sur laquelle elle se penchera, rien que l'Homme-Jasmin. Elle restera fidèle à ses noces d'enfant » (p. 16). Le fantasme continue donc d'agir sur l'imaginaire de l'adulte, il est entretenu par le sujet au fil du temps. Le mariage qui a eu lieu lorsqu'elle avait six ans consiste toujours, des années plus tard, en « son premier, son plus grand secret » (p. 16). Zürn s'assure de conserver intacte la flamme pour son amoureux insolite en le désignant comme celui « dont elle ne prononce pas le nom pour qu'il paraisse d'autant plus mystérieux » (p. 78).

En fait, le fantasme construit autour de l'Homme-Jasmin va avoir des répercussions sur toutes les relations entretenues par Zürn. Les autres hommes qu'elle rencontre, comparés à l'Homme magnifique, lui paraissent sans intérêt : « Il est remarquable qu'elle se soit si peu intéressée à l'“homme-normal”. Ses caresses, ses paroles lui semblaient sans charme, sans surprise » (p. 88). « L'homme-normal » ne peut que lui offrir l'ordinaire, le banal, le connu; l'Homme-Jasmin, au contraire, lui fait connaître l'extraordinaire :

Et toutes les étreintes « réelles » ne sont que néant et banalité mesurées à l'échelle de cette possibilité en laquelle elle croit depuis longtemps déjà; dont elle a rêvé, parce qu'elle est unique, parce qu'aucun geste par trop commun, aucun mot qui n'exprime que l'ennui ou la honte n'en viendra troubler l'harmonie (p. 148).

C'est en ce sens que s'inscrivent les « rencontres » qu'elle espère toujours faire. Il ne s'agit pas de croiser, au hasard des rues, des quidams sans importance, mais plutôt de rencontrer des personnages extraordinaires, héroïques. Aussi, se dit-elle « enfermée depuis longtemps dans le vieil espoir de rencontrer une fois, une fois seulement un saint dans sa vie » (p. 145). Cette position d'attente perpétuelle est nourrie de confiance, de conviction :

Elle pense à la nuit qui est enfin venue et elle cherche entre tous les lits une place où les héros qu'elle attend en toute certitude pourront s'étendre, eux qui, fatigués par leurs luttes et leurs aventures, vont venir passer une nuit en compagnie des folles de Witteneau, pour se reposer quand les malades dormiront (p. 85).

À la mesure des personnages qu'elle espère, ces rencontres prennent un sens particulier. Elles signifient expérimenter quelque chose de nouveau : « Une nouvelle expérience — une nouvelle possibilité » (p. 148). La nouveauté, dans ce contexte, consiste à rencontrer héros et autres personnages hors de l'ordinaire non pas dans un temps et un lieu réels, mais davantage dans un espace et une temporalité qui sont de l'ordre de l'imaginaire.

À travers ces personnages héroïques, c'est bien entendu l'Homme-Jasmin qui est recherché... Elle trouve d'ailleurs la confirmation de leur parenté par des marques distinctives qui rappellent la première vision de l'Homme-Jasmin. Par exemple, le seul trait physique connu de ce dernier est la couleur de ses yeux : « Plus beaux que tous ceux qu'elle a jamais vus, *ces yeux-là* sont bleus » (p. 16). Cette unique marque descriptive n'en est pas moins importante : à preuve, l'utilisation de l'italique, qui l'isole et la souligne. Ainsi sommes-nous assurés, si nous croisons dans le texte un personnage masculin aux yeux bleus, d'y reconnaître, à l'instar de Zürn, l'Homme-Jasmin : « Un homme extraordinaire [...] est assis derrière l'un d'eux : LUI! Ses cheveux sont blond-roux, ses yeux bleus » (*Notes...* p. 184).

2.1.6 Distance et passivité

La scène de la première vision décrit d'emblée l'Homme-Jasmin comme paralysé, cloué à son fauteuil; il est intrinsèquement un personnage distant et passif. La leçon qu'il prodigue découle donc de sa propre condition. Zürn voit à appliquer l'enseignement de l'Homme-Jasmin : la distance et la passivité deviennent le leitmotiv de leur « relation », qui se déroule essentiellement sur ces modes. « À l'autre bout de la ville, dans “son pays” à lui » (p. 148), l'Homme-

Jasmin est toujours présent à son esprit, mais demeure lointain, éloigné; s'ils se retrouvent, c'est par le biais de l'imaginaire, du rêve ou du fantasme¹⁰⁰. Aussi, leur rencontre, toujours sur le point de se faire, n'advient pourtant jamais réellement : « Elle se voit très distinctement aller à [s]a rencontre [...]. La distance qui les sépare diminue. Mais il n'y a vraiment pas de rencontre. Toujours, il subsiste une certaine distance entre eux » (p. 190). Il en va de même des héros que nous avons évoqués un peu plus haut : en préférant rencontrer des personnages fantastiques, imaginaires plutôt que des gens réels, Zürn s'assure de ne pas briser les règles de distance et de passivité. Nous pouvons également voir dans ces préceptes des moyens de diminuer les possibilités d'être confrontée à la réalité, et, par conséquent, de se voir déçue. Son investissement, son implication limités et ses liaisons fugaces et fugitives permettent l'idéalisation et minimisent les risques de désillusion. La distance et la passivité assurent la pérennité du fantasme.

2.2 *Du fantasme à la folie*

Un fantasme, même entretenu durant plusieurs années, ne peut à lui seul provoquer l'apparition de la folie. En effet, tout individu voit sa vie psychique modulée par le fantasme; l'inconscient se charge de refouler ce qui doit demeurer en ses quartiers et trouve des façons détournées de parvenir à la satisfaction. Le problème n'est pas le fantasme en soi, mais la manière dont il est négocié par le sujet. Chez Zürn, le fantasme prend déjà une place considérable au sein de son imaginaire. Cette importance ne décroît pas au cours des années, mais augmente, au point où, nous l'avons vu, elle tient à reconnaître l'Homme-Jasmin dans tous les hommes qu'elle rencontre. Le fantasme se fait envahissant, accaparant chacune de ses pensées. Or, comme le souligne Hanna Segal, si le fantasme occupe une place telle dans la vie du sujet qu'il finit par influencer sur les perceptions et dicter les comportements, la « vie mentale peut paraître riche, mais elle est

¹⁰⁰ Nous le constaterons dans la suite de ce chapitre, lors de l'étude des rêves, puis des hallucinations.

délirante »¹⁰¹. La façon dont Zürn « gère » le fantasme que représente pour elle l'Homme-Jasmin semble d'emblée la mener à la folie. Toutefois, le glissement de l'un à l'autre ne se fera définitivement qu'à la suite d'un événement crucial : la rencontre de la figure fantasmatique dans la réalité. Il semble que la raison ne puisse supporter la matérialisation du fantasme autrement qu'en trouvant un nouvel angle, une nouvelle posture pour le considérer. Tout comme le fantasme s'était édifié sur le souvenir de la première vision, la folie est déclenchée par cette rencontre inattendue.

2.2.1 L'Homme Blanc

Des années après être apparu pour la première fois dans son jardin en fleurs, l'Homme-Jasmin surgit subitement de l'imaginaire, au hasard d'une rencontre avec un homme en chair et en os, pour se manifester dans la réalité. La vision d'enfance coïncide tout à coup avec cet homme :

Quelques jours plus tard elle vivra le premier miracle de son existence : dans une chambre à Paris elle se trouve en face de l'Homme-Jasmin. [...] Les images qu'elle a eues étant enfant et l'apparition de cet homme sont identiques. Avec cette seule différence qu'il n'est pas paralysé et qu'ici il n'y a pas de jardin entouré de jasmin en fleur (p. 18).

Cette rencontre est vécue comme une commotion; elle en éprouve une « frayeur profonde et inguérissable » (p. 88). Si Nerval qualifie la perte d'un être aimé de « coup le plus terrible frappé sur l'âme par le destin »¹⁰², pour Zürn, ce sont les retrouvailles qui font un effet similaire. L'apparition de l'Homme-Jasmin fut pour la petite fille une consolation. Pour la femme, c'est un trouble, un bouleversement. La matérialisation de l'Homme-Jasmin – l'« image fidèle de la vision [...] qu'elle a eue dans son enfance » (*Notes...* p. 177) devenue « réalité » – ne peut se produire sans provoquer d'irréparables contrecoups. Sa raison chancelle : « Le choc qu'elle éprouve à cette rencontre est si violent qu'elle ne le surmontera pas. De ce jour, lentement, très lentement elle commence à perdre la raison » (p. 18).

¹⁰¹ Hanna Segal, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰² Gérard de Nerval, « Aurélia », *Oeuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 1956, p. 360.

La correspondance entre le fantasme et l'homme réel ne peut longtemps durer. À son re-surgissement dans la réalité, doit répondre un retour à l'imaginaire. Cependant, comme celui-ci a été perturbé par le choc de la rencontre, l'Homme-Jasmin ne peut simplement redevenir une figure fantasmatique. Il se retrouve désormais au sein d'une nouvelle dynamique, celle de la folie. L'Homme-Jasmin acquiert une nouvelle forme, une nouvelle nature : il devient celui « qui émet les insoutenables rayons de l'inquiétante blancheur » (p. 143). Zürn ne peut « plus maintenant [l']appeler l'Homme-Jasmin » (p. 41). Il devient nécessaire de la renommer : il sera désormais l'Homme Blanc. Comme pour témoigner du passage qui s'est effectué entre les deux Hommes, un signe distinctif, devenu élément commun, demeure : le « nouvel Homme » ne pouvait être autre que blanc...

Si la rencontre avec l'homme dans la chambre parisienne a fait chanceler sa raison, la transformation de l'Homme-Jasmin en l'Homme Blanc marque clairement l'entrée dans la folie : « Ah! s'il n'était jamais venu, si même l'Homme-Jasmin [...] n'était resté qu'une image de rêve très douce et très belle ! Mais avec l'apparition de l'Homme Blanc en *chair et en os* [...], avec son apparition la folie a commencé » (p. 143). Désigné comme celui qui est « la cause de cette grande émotion et de vraisemblablement toute sa maladie » (p. 87), il aura sur Zürn une influence telle qu'elle ne pourra esquiver la chute; elle tombera « gravement malade pour avoir cristallisé sa pensée sur lui pendant des années » (p. 88)

2.2.2 Le merveilleux magnétiseur

Devenu la figure centrale de la folie de Zürn, l'Homme Blanc se voit aussitôt doté « d'incroyables pouvoirs » (p. 71), d'un savoir considérable (« Lui – qui sait tout – qui peut tout! », p. 51). Il la fascine et la subjugue par sa puissance, sa grandeur. Elle croit en ses capacités comme en des faits irréfutables : « La confiance, la foi profonde qu'elle a en ses pouvoirs surnaturels, en son grand art de la transfigurer complètement, de la métamorphoser sont infinies. infinies... » (p. 120). Témoin privilégié, elle sait que « pour lui tout est possible. Elle en a fait

l'expérience » (p. 161). C'est pourquoi elle n'est pas surprise de soudainement comprendre, après des années, que l'Homme Blanc est en fait le père de son fils. Cet être extraordinaire, surnaturel, voire divin, n'a pu se contenter de donner vie à son enfant en s'unissant charnellement à elle : son intervention se rapproche de celle du Saint-Esprit. Comme preuve de ce lien de parenté extraordinaire, Zürn fait valoir que le fils a les yeux de son père :

Et maintenant elle comprend tout d'un coup le secret de l'étonnante couleur bleue des yeux de son fils. [...] Cette nuit-là où elle n'a pas senti que son mari l'ait touchée, l'Homme Blanc a donné la vie à son fils, qui neuf mois plus tard est né avec ces yeux bleus (p. 50).

Tout comme les patients crédules et dociles de Mesmer, Zürn s'abandonne totalement et entièrement à l'Homme Blanc et à ses pouvoirs. Elle le décrit d'ailleurs comme « [...] un merveilleux magnétiseur doué d'une extraordinaire puissance de volonté [qui] l'hypnotise partout où elle va. Il lui impose sa volonté et elle ne peut rien faire contre » (p. 77). En se déclarant sous l'emprise de l'hypnose, Zürn prend d'emblée une posture de soumission, de servilité : « L'hypnose satisfait [...] le besoin [...] d'être guidé. Elle permet, avec le retour à une situation primitive, l'attitude si simple de l'obéissance aveugle »¹⁰³. Aussi, attend-elle sagement qu'il lui indique la position à adopter : « [...] quelque part dans l'obscurité, *il est là*, et c'est lui qui va la diriger comme un maître son élève » (p. 122). Dans un texte intitulé *État amoureux et hypnose*, Freud rapproche les comportements de l'amoureux et de l'hypnotisé en arguant que leur fascination pour l'être aimé ou pour l'hypnotiseur est similaire :

De l'état amoureux à l'hypnose, la distance n'est pas grande. Les points de ressemblance entre les deux sont évidents. On fait preuve à l'égard de l'hypnotiseur de la même humilité dans la soumission, du même abandon, de la même absence critique qu'à l'égard de la personne aimée. On constate le même renoncement à toute initiative personnelle [...] L'hypnotiseur est pour l'hypnotisé le seul objet digne d'attention¹⁰⁴.

¹⁰³ Dominique Barrucand. *Histoire de l'hypnose en France*, Paris. Presses universitaires de France, 1967. p. 1.

¹⁰⁴ Sigmund Freud. « État amoureux et hypnose », *Essais de psychanalyse*. Trad. de l'allemand par S. Jankélévitch. Paris. Petite bibliothèque Payot. 1975, p. 138.

Or Zürn dit en effet être unie à son « merveilleux magnétiseur » par un « amour surhumain » (p. 51); il n'est alors pas étonnant qu'elle compare les sentiments que lui procure sa relation à l'Homme Blanc à la sensation d'être hypnotisée... En l'occurrence, elle se voit entièrement dépouillée de toute volonté d'agir, de toute capacité de réfléchir aux actes qu'elle commet : « C'est ainsi qu'elle a commis les actes les plus extravagants parce *qu'il* le voulait » (p. 77). Toute sommation de la part de l'Homme Blanc doit trouver réponse dans une obéissance complète et une exécution immédiate, même si cela signifie pour elle de s'humilier publiquement. C'est ce qui se produit lorsque, alors qu'elle attend son avion à l'aéroport, elle croit que l'Homme Blanc lui ordonne de se glisser entre les barreaux d'un portemanteau :

Elle se lève et aperçoit à quelques pas devant elle un grand portemanteau noir, en fer, qui a un air menaçant. Il lui donne l'impression d'une prison : « Entrez! » Alors elle se tortille en de douloureuses et difficiles contorsions pour pouvoir se faufiler entre ces barreaux noirs jusqu'à l'intérieur. Elle se sent humiliée et honteuse (p. 42).

Les mésaventures qu'elle connaît lui sont entièrement attribuables : « ce n'est pas elle qui est responsable de ses actes qui l'ont finalement conduit à la prison puis à l'hôpital psychiatrique, mais bien lui » (p. 78). Zürn se change ainsi en une sorte de marionnette qui, « comme tirée par un fil d'argent » (p. 26), exécute les mouvements qui lui sont imposés : « Elle sort pour un instant – sans savoir pourquoi – dans la rue. Une grosse auto noire s'approche; elle lève le bras – elle doit le faire! – » (p. 39). Ses agissements n'ont pour elle aucun sens, aucune signification immédiate; les motivations de ses comportements lui sont inconnues. Les gestes qu'elle pose sont au-delà de sa propre volonté; « qu'elle le veuille ou non » (p. 122), elle doit obtempérer.

2.2.3 Une voix intérieure

À plusieurs reprises, Zürn dit entendre une voix qui « monte en elle » (p. 42). Cette voix n'est pas n'importe laquelle, mais bien « sa voix à lui » (p. 42). Elle entend l'Homme Blanc lui « parler », mais de l'intérieur, comme s'il se servait de

son corps comme d'un mirco, d'une caisse de résonance. Ces phénomènes, que nous pouvons qualifier d'hallucinations auditives, s'inscrivent dans la même logique de soumission; ils se rapprochent souvent d'ordres, de sommations : « elle a reçu de lui un ordre étrange : "Baissez les yeux – ne regardez personne!" » (p. 40). Le martèlement de cet ordre, produit par l'utilisation de l'impératif, marque l'obligation à laquelle Zürn doit souscrire : elle n'a d'autre choix que d'obéir. Le ton de la « voix intérieure » peut d'ailleurs devenir agressif, comme pour se faire plus persuasif encore : « Cette sommation lui est renouvelée sur un ton cassant, presque furieux (p. 126) ». Ces hallucinations auditives que Zürn reçoit comme des commandements ne sont toutefois pas matière à révolte; c'est de bon gré qu'elle s'y soumet. C'est le cas de ce passage où, seule dans Berlin, elle s'adresse à lui en pensée, afin qu'il la guide :

Arrivée dans la rue, elle lui adresse ses questions muettes et il y répond aussitôt. Brièvement et clairement, il lui indique la direction qu'elle doit prendre pour atteindre les environs de la station : « Zoologischer Garten ». Elle entend dans sa tête : « Tout droit... tourner le coin à droite... encore tout droit... à gauche maintenant... halte! » Elle lève les yeux et se trouve exactement devant l'entrée du restaurant qu'elle cherchait. Elle est rayonnante de joie. Cette explication à distance la ravit. Elle *sait* qu'il ne connaît pas cette ville. Elle en admire d'autant plus ses facultés surnaturelles (p. 57).

Cette attitude de dominée pousse Zürn à se décrire comme « un petit poulet masochiste » qui « rive ses yeux sur l'aigle tournoyant dans le ciel et qui se laissera tordre le cou dans une admiration hystérique » (p. 88). Cette comparaison démontre que Zürn connaît parfaitement le caractère insupportable, intenable de sa situation; mais elle témoigne en même temps du fait qu'elle ne peut – ne veut? – éviter de sombrer : « son cerveau, pas plus grand que celui d'un poulet, ne comprend pas que c'est elle-même qui s'hypnotise en laissant constamment sa pensée tourner autour de la même personne. [...] Pour elle, la situation est sans issue » (p. 22). Elle adopte dès lors la condition de « poulet masochiste », à défaut de pouvoir en choisir une autre...

2.2.4 Évocations et suggestions

Les diverses manifestations de l'Homme Blanc s'apparentent plutôt à des évocations qu'à des apparitions à proprement parler. Si Zürn invoque sa présence, si elle entre en contact avec lui, c'est davantage sur le mode suggestif; image, figuration et symbole deviennent sa nature. Par exemple, le « jeu de la fumée blanche d'où l'Homme Blanc apparaîtra » (p. 59) lui permet d'apercevoir son visage dans la fumée de feux qu'elle allume elle-même :

Au lever du jour elle dispose six mouchoirs de papier blanc dans un récipient métallique et y met le feu. Une fumée droite et blanche monte au plafond et elle y voit la haute silhouette de l'homme qui ne cesse de grandir, et son visage qui se forme distinctement (p. 29).

L'Homme Blanc prend l'allure d'un esprit, un génie, comme dans le conte des *Mille et une nuits* : « Dans un récipient blanc dont elle ignore l'usage elle jette une allumette enflammée en espérant voir s'élever dans l'espace la figure de l'Homme Blanc. l'esprit de la bouteille » (p. 55). Il est important de noter ici la récurrence du blanc : la fumée, les mouchoirs, le récipient sont tous blancs. Il semble donc nécessaire d'assurer le succès de l'opération en utilisant des objets qui, d'ores et déjà, rappellent l'Homme Blanc. Le récipient, les mouchoirs sont investis de propriétés magiques, alchimiques du seul fait de leur couleur. C'est que celle-ci n'est plus qu'une simple teinte, mais détient une signification. La fumée qui s'échappe des récipients incendiés se fait annonciatrice : les volutes qui s'élèvent dans les airs signalent la venue imminente de l'Homme Blanc.

Tout comme il ne fait que se profiler au travers de la fumée, l'Homme Blanc ne se montre jamais distinctement; il préfère envoyer des indices qui révèlent sa présence. Très souvent, ces indices se traduisent en bruits, en sons. Bruits abstraits, mais répétés, qu'elle interprète : « Il l'informe de sa présence chez elle par des cognements répétés. Cette fois ce n'est pas un "PING" qu'elle entend mais [d]es coups sourds et secs [...] » (*Notes...* p. 174). Ou encore éclats de voix, paroles brèves et subites qu'elle perçoit : « Cette nuit-là elle l'entend, à une fenêtre d'en face vivement éclairée, éclater d'un rire aussi douloureux que les

sanglots qu'elle a surpris derrière sa porte dans l'hôtel où elle vivait à Paris. C'est ainsi qu'il l'avertit de sa présence » (p. 48); « Et alors qu'elle trace les premiers traits sur le papier la musique du poste de radio s'interrompt et la voix de l'Homme Blanc crie : "Je suis fou de joie!". Tout de suite après, la musique reprend » (p. 161). Dans un premier temps, Zürn doit saisir, capter, reconnaître ces indices sonores afin, dans un second temps, de parvenir à les décoder pour comprendre le message qui lui est transmis. Elle semble ainsi partager avec l'Homme Blanc un mode de communication qui leur permet de s'interpeller sans toutefois ne jamais avoir besoin de réellement se parler, se rencontrer.

2.2.5 Avatars

L'Homme Blanc se manifeste de plus sous la forme d'avatars : l'aigle blanc et le scorpion rouge. Ceux-ci sont effectivement empreints d'une importante signification aux yeux de Zürn, et ce, depuis un temps plus reculé encore que sa première vision de l'Homme-Jasmin; elle les associe carrément à sa naissance :

[...] les deux animaux qui furent ses parrains à la naissance sont : l'aigle blanc qui là-haut dans les nuages survole les sommets les plus élevés, et le scorpion rouge, laqué, sortant de la lézarde d'une muraille chinoise (*Maison des maladies*, p. 240).

Ces deux animaux prennent un sens quasi mythique : ils font partie du récit de ses origines. Dès lors, ils s'associent presque naturellement à l'Homme Blanc. L'aigle, de couleur blanche, qui possède d'ailleurs les mêmes « magnifiques yeux bleus » (*Maison...* p. 262), et le scorpion rouge, dont la couleur s'ajoute au blanc déjà signifiant, symbolisent cet homme extraordinaire :

Alors le scorpion rouge se précipita du plafond sur le sol de la chambre, et dans une horrible contorsion se transperça le cœur de son propre aiguillon. Au même moment l'aigle blanc entra en volant par la fenêtre ouverte et m'enveloppa de son magnifique regard bleu. Après s'être éloigné il se débarrassa de ses ailes et retourna dans sa chambre. Il s'assoit en face du fauteuil vide et, perplexe, regarde la fuite du temps (p. 21).

2.3 Retour sur l'homme de la chambre parisienne

La réflexion qui vient d'être menée autour du glissement de l'Homme-Jasmin à l'Homme Blanc ainsi que la description du rôle et de la position que celui-ci occupe dans l'imaginaire de Zürn nous conduit à revenir quelques instants sur l'homme de la chambre parisienne. En effet, nous n'avons dit que peu de choses à son sujet; c'est que Zürn elle-même ne lui accorde qu'une faible importance. Si, pour passer de l'Homme-Jasmin à l'Homme Blanc, le concours d'un homme « réel » a été nécessaire, ce n'est pas cet homme en particulier qui l'intéresse, mais bien la figure qu'elle lui associe. Cet homme réel, au fond, n'a été qu'un prétexte à l'apparition de l'Homme Blanc, un relais qui a permis à la vision du monde de l'enfance de resurgir dans son existence. Zürn s'en détache donc pour s'abandonner totalement à l'Homme Blanc.

À la suite de l'épisode de la chambre parisienne, les « vraies » rencontres avec l'homme en chair et en os sont inévitablement synonymes de déception : « Quand il vient *réellement* il lui apporte un cahier de papier blanc [...] comme toujours quand elle le voit le charme est rompu. [...] Comme elle il est gêné et elle est soulagée de le voir partir » (p. 148). L'homme véritable qui lui a inspiré tous ses fantasmes est beaucoup moins mystérieux, intrigant que la figure fantasmatique. Dans son « costume d'homme », il perd tous ses pouvoirs, toutes ses propriétés surnaturelles. Pour Zürn, c'est la consternation :

[...] elle a demandé à l'Homme Blanc au cours d'un bref entretien, s'il l'a hypnotisée. Il a répondu simplement : « Je n'en ai pas le pouvoir ». Cette réponse l'a plongée dans un profond étonnement et l'a fait tomber de très haut – une chute de plusieurs milliers de mètres (p. 78).

Pour éviter le malaise et la déception, Zürn s'applique à ne « rencontrer » l'Homme Blanc que par l'entremise du rêve et des hallucinations. Comme nous l'évoquions plus haut au sujet des règles de la distance et de la passivité, choisir de le confiner à cet univers onirique annule le risque de se voir déçue par sa banalité.

3. Les trois rêves d'Unica Zürn

L'Homme-Jasmin s'ouvre sur un récit de rêve. Dès le début du texte, Zürn situe son lecteur dans cet univers particulier, à cheval entre l'onirique et le littéraire. Par la suite, deux autres rêves sont racontés. Les trois récits, tous situés dans les premières pages du livre (p. 15 à 22), sont donnés pratiquement à la suite les uns les autres. Le premier rêve a lieu au cours de l'enfance :

Une nuit, au cours de sa sixième année, un rêve l'emmène derrière un haut miroir, pendu dans son cadre d'acajou au mur de sa chambre. Ce miroir devient une porte ouverte qu'elle franchit pour parvenir à une longue allée de peupliers menant tout droit à une petite maison. La porte en est ouverte. Elle entre et se trouve devant un escalier qu'elle monte. Elle ne rencontre personne. Là voilà devant une table sur laquelle il y a une petite carte blanche. Quand elle la prend pour y lire le nom, elle s'éveille (p. 15).

Le second rêve se passe, nous le déduisons, à l'âge adulte. Il met en scène une étrange créature :

Pendant la nuit elle rêve d'une créature belle et dangereuse. Tout à la fois fille et serpent – aux longs cheveux. Cette créature médite la destruction du monde qui l'entoure. Alors, au cours d'une opération effectuée avec le plus grand soin, on lui ôte tout ce qui pourrait lui permettre de préparer cette destruction. On lui enlève le cerveau, le cœur, le sang et la langue. En tout premier lieu, on lui enlève les yeux, mais on oublie de lui enlever les cheveux. C'est là l'erreur. Car, aveugle, exsangue et muette, la créature acquiert maintenant une telle puissance que son entourage ne peut que trouver son salut dans la fuite (p. 17).

Finalement, le troisième récit de rêve figure un nouveau rendez-vous avec l'Homme Blanc :

Une autre nuit, elle le rencontre dans une plaine ensoleillée et une promenade à deux, silencieuse, commence. Quel ravissement! Il n'est pas paralysé! Et il maintient entre elle et lui la même belle distance que gardait l'Homme-Jasmin. Étonnement inépuisable de constater que la vision est devenue réalité! (p. 22)

Après avoir raconté le troisième rêve, Zürn ne consacre plus une seule ligne à ses songes. Ce choix peut paraître curieux. L'ouverture du texte aurait pu laisser

croire que le récit de rêve détiendrait une plus grande importance – quantitativement parlant – dans *L'Homme-Jasmin*. Il y a lieu de s'interroger sur la raison pour laquelle l'auteure choisit de décrire trois récits de rêves, presque consécutifs, pour ensuite les abandonner. Un élément de réponse pourrait se situer dans la position, par rapport à la trame narrative, occupée par les récits de rêve. En effet, ceux-ci se déroulent tous avant qu'apparaissent les premiers troubles psychiques ressentis par Zürn; ils appartiennent donc à une période d'« avant la folie ». Tout indique qu'une fois l'épisode de la folie amorcé, les récits de rêve ne sont plus adéquats pour décrire la nouvelle situation vécue par Zürn. Quoique les rêves soient peu nombreux et que la période d'« avant la folie » soit très courte, surtout si l'on considère que le reste du texte se consacre entièrement à la description de l'expérience de la folie, leur importance pour comprendre la place et le rôle de l'onirique chez Zürn n'en est pas moindre pour autant; les récits de rêve présentent l'avantage de donner accès à un univers onirique exempt des stigmates laissés par la folie.

3.1 *Écrire (sur) le rêve*

Le siècle dernier s'est particulièrement intéressé au rêve : « [...] aucune époque n'aura plus que la nôtre donné cours à la pratique du récit de rêve »¹⁰⁵. L'élaboration de la théorie psychanalytique y est sans nul doute pour beaucoup. Dès 1900, la parution de *L'interprétation des rêves* « ouvre des perspectives nouvelles sur la psyché et [...] transforme profondément notre culture »¹⁰⁶. La méthode psychanalytique, en privilégiant la technique des associations libres effectuées par le rêveur à partir des éléments de son rêve, repose l'importance de la mise en récit. Freud va, en 1907, réaliser un pas de plus en cette direction en faisant paraître un petit volume intitulé *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*. Il s'y inspire de ses propres découvertes sur le travail du rêve pour analyser le

¹⁰⁵ Jean-Daniel Gollut. *Contre les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris. José Corti, 1993. p. 34.

¹⁰⁶ Christian Vandendorpe, « Présentation. Fonctions du récit de rêve ». In *Le récit de rêve*, sous la dir. de Christian Vandendorpe. Montréal. Nota Bene, 2005. p. 9.

texte : à partir des nombreux rêves du personnage principal, il établit un parallèle entre les mécanismes oniriques et littéraires. Freud, visiblement très enthousiaste à l'idée de pouvoir éprouver ses théories sur un texte littéraire, se déclare surpris de ce que l'écrivain semble détenir, à propos du rêve et de l'imaginaire, le même savoir que le médecin : « [...] le romancier a [...] fait une étude psychiatrique fort correcte, conforme à notre compréhension de la vie psychique [...] Il est assez étonnant qu'un romancier ait pu réaliser cette tâche »¹⁰⁷. C'est en fait que les écrivains n'ont pas attendu Freud pour écrire (sur) le rêve. De la période antique aux tragiques, le rêve est surtout utilisé par les auteurs afin de présenter, sous forme de prémonition, d'oracle, les événements qui attendent un personnage. Les Romantiques, pour leur part, font du rêve « un outil d'exploration de l'imaginaire »¹⁰⁸. La littérature fantastique profite des aspects inquiétants, étranges et dérangeants du rêve pour appuyer et renforcer les événements insolites, souvent surnaturels, mis en scène dans les récits. Après Freud, la littérature a continué, peut-être même avec plus d'intérêt encore, à s'intéresser au récit de rêve. En ce domaine, nous devons évoquer le mouvement surréaliste pour qui les récits de rêve « décèlent mieux [...] l'automatisme psychique »¹⁰⁹. « Objet de récit »¹¹⁰, comme le nomme Salvatore d'Onofrio, le rêve « est toujours en réalité un “ récit de rêve ” »¹¹¹...

3.1.1 Mécanique onirique, stratégies d'écriture

Les définitions données au récit de rêve¹¹² sont bien souvent évasives, vastes : « Le terme désigne tout simplement le récit – oral ou écrit – qu'une

¹⁰⁷ Sigmund Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1971, p. 174.

¹⁰⁸ Vandendorpe, « Fonctions du récit de rêve », p. 8.

¹⁰⁹ Susanne Goumégou, « Le récit de rêve surréaliste et ses avatars », In *Le récit de rêve*, sous la dir. de Christian Vandendorpe, Montréal, Nota Bene, 2005, p. 186.

¹¹⁰ Salvatore d'Onofrio, « Rêve et récit. La vision du saint en “terre du remords” », *Cahiers de littérature orale*, no 51, 2002, p. 58.

¹¹¹ Jean Bellemain-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 59.

¹¹² Le récit de rêve occupe un espace certain dans le paysage littéraire : « pas en soi un genre littéraire », comme le spécifie Goumégou, il est malgré tout indéniable que la narration du rêve

personne réelle ou fictive fait d'un rêve qu'elle a eu auparavant »¹¹³. Aussi, la principale caractéristique du récit de rêve semble justement être la variabilité de sa forme :

Comment supposer qu'on puisse isoler des traits dominants pour cerner le « récit de rêve »? Tout ce qu'on peut faire, c'est constituer une réunion d'exemples différents et y trouver des fils conducteurs qui rapprochent certains rêves en familles plutôt qu'en essences et les opposent à d'autres familles [...]¹¹⁴

L'auteur qui s'adonne à la mise en récit du rêve dispose donc d'une certaine liberté; il n'y a pas de règles absolues à suivre, pas de canons à respecter¹¹⁵. Toutefois, le passage du registre visuel au registre verbal n'est pas spontané :

L'homme est le seul animal rêvant, capable de raconter ses rêves de la nuit au réveil. Que peut-on dire des récits qu'il fournit? Sont-ils la traduction précise du vécu onirique? [...] Quel effet le médium du langage a-t-il sur des souvenirs souvent diffus, plutôt visuels et sensitifs [...]¹¹⁶?

Pour que le rêve devienne récit, l'écrivain use forcément de stratégies d'écriture afin de rendre en mots la mécanique onirique : « ça fantasme et l'écrivain

trouve son compte dans la littérature. C'est en fait que le rêve, phénomène éphémère, fugace, a nécessairement besoin du récit pour demeurer, durer, voire exister. Car le rêve qui n'est pas raconté est destiné à l'oubli :

Les images oniriques n'ayant pas de préexistence assurée dans les structures de la conscience vigile, les conserver dans un récit, c'est à la fois tenter de les soustraire à l'oubli auquel elles sont primitivement destinées. Et rompre le silence qui recouvre les pensées défuntées. Quelle qu'en soit donc l'apparente facilité, quelle que soit l'ampleur de son développement ou la fortune de son exécution, le récit de rêve est d'abord un récit menacé, anémié, continuellement poursuivi par le risque de son extinction. Rescapé de l'oubli, il en garde une prédisposition chronique à l'effacement.

Voir Susanne Goumegou, *op. cit.*, p. 186. Voir également Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 34.

¹¹³ Susanne Goumegou, *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁴ Frédéric François, *Rêves, récits de rêve et autres textes. Un essai sur la lecture comme expérience indirecte*, Limoges. Éditions Lambert-Lucas. 2006. p. 199-200.

¹¹⁵ Le récit de rêve surréaliste, quoique ne détenant pas de règles particulières, a toutefois adopté une forme singulière. Les rêves publiés par Breton, Desnos, Leiris et d'autres dans la *Révolution surréaliste*, sans véritablement consolider le genre, ont donné une couleur particulière aux récits de rêve:

L'absence de renseignements sur les circonstances du rêve ou d'autres commentaires met le lecteur dans une position nouvelle par rapport au récit de rêve : il n'est ni en mesure de deviner la formation du rêve ni d'en déchiffrer un message. mais se retrouve renvoyé à une attitude esthétique privilégiant la prétendue poésie du rêve.

Voir Susanne Goumegou, *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁶ Sophie Jama. « L'interprétation des rêves dans le *Talmud* : une parole agissante ». In *Le récit de rêve*, sous la dir. de Christian Vandendorpe. Montréal. Nota Bene. 2005. p. 58.

écrit »¹¹⁷. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la nuance qu'institue Bellemin-Noël entre production onirique et production littéraire :

Tous les ouvrages déclarés littéraires [...] ont été justement *composés* comme tels, fabriqués en connaissance de cause, dans un état de contrôle plus ou moins poussé, aux fins de publication et de lecture par d'autres. Par là passe la frontière où l'on change de territoire : avant toute autre spécification, composer, rédiger, « écrire », etc., un livre, un ouvrage, un « texte », etc., c'est se situer dans l'horizon du *faire lire*. On ne rêve jamais pour les autres, c'est par feinte seulement qu'on prétend écrire pour soi¹¹⁸.

3.1.2 Segment

Afin de reproduire l'effet segmentaire laissé au rêveur par les phénomènes oniriques, les récits qui en sont faits sont généralement brefs et se « réduisent souvent à quelques notations descriptives »¹¹⁹, à l'image de « scènes » ou de « tableaux ». L'action, très succincte, peut parfois tenir en une seule phrase : « Plutôt qu'une action unifiée, on suit une série de faits et gestes plus ou moins détachés. Les événements sont *énumérés*, mais pas vraiment *intégrés* dans un ensemble finalisé »¹²⁰. À l'instar de ces définitions, les récits de rêve donnés dans *L'Homme-Jasmin* sont assez courts : ils font quelques lignes, une dizaine tout au plus. De même, donnent-ils à lire une énumération de gestes, d'actions : « La porte en est ouverte. Elle entre et se trouve devant un escalier qu'elle monte. Elle ne rencontre personne. La voilà devant une table [...] » (p. 15); « Cette créature médite la destruction du monde qui l'entoure. Alors, au cours d'une opération effectuée avec le plus grand soin, on lui ôte tout ce qui pourrait lui permettre de préparer cette destruction » (p. 17); « [...] elle le rencontre dans une plaine ensoleillée et une promenade à deux, silencieuse, commence » (p. 22).

¹¹⁷ Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Christian Vandendorpe, « Le rêve entre imagerie et narrativité ». In *Le récit de rêve*, sous la dir. de Christian Vandendorpe. Montréal. Nota Bene. 2005. p. 36.

¹²⁰ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 360.

3.1.3 Le rêveur

Dans le rêve, le moindre détail, des protagonistes en passant par les objets et les lieux représentés, entretient un rapport certain avec le rêveur :

Le rêve est une dramatisation où tous les objets et tous les personnages ont un rapport avec le rêveur : le rêveur est « égoïste », tout ce qui apparaît au cours du rêve est en relation avec lui, le représente. Le monde onirique est en fait « auto-référenciel » : tout ce qui se trouve dans l'espace et dans le temps du rêve ne peut exister de façon autonome¹²¹.

De ce fait, les récits de rêves de *L'Homme-Jasmin* ont pour fonction première de mettre en scène l'auteure. Dans deux de ces récits (le premier et le troisième), Zürn se donne à la fois comme la narratrice et la protagoniste. Lors du second rêve, toutefois, elle rêve plutôt d'un personnage à l'allure fantastique, qu'elle qualifie, nous l'avons vu, de « créature belle et dangereuse » (p. 17). Mais comme le rêve ne « parle » que du rêveur, nous pouvons supposer que cette créature représente bien Zürn; nous y reviendrons plus loin.

3.1.4 Entrée et sortie

Les rêves sont réputés appartenir à la période nocturne et à l'état de sommeil. De fait, Zürn fait débiter tous ses récits de rêve par la même indication : c'est la nuit : « Une nuit au cours de sa sixième année [...] » (p. 15); « Pendant la nuit [...] » (p. 17); « Une autre nuit [...] » (p. 22). Cette stratégie narrative, quoique simple, se révèle efficace afin de dévoiler au lecteur qu'il quitte le temps du récit principal pour passer à celui du récit de rêve. De surcroît, Zürn prend soin de préciser, dans les deux premiers récits, qu'il s'agit d'un rêve : « un rêve l'emmène » (p. 15); « elle rêve d'une créature [...] » (p. 17). Le troisième rêve est désigné de façon plus subtile; c'est davantage l'ouverture du récit qui confirme l'entrée dans le rêve. Dans une même phrase, un passage brusque, sans

¹²¹ Salomon Resnik. *La mise en scène du rêve*, Trad. de l'italien par Gabriella Mazzini, Paris, Payot, 1984, p. 85.

transition, de la nuit au jour s'opère : « Une autre nuit elle le rencontre dans une plaine ensoleillée » (p. 22). Le rêve « affectionne tout particulièrement de figurer par la même formation composite deux représentations qui s'opposent »¹²² (la noirceur et la lumière, le diurne et le nocturne) sans pour autant provoquer d'incohérence ou de confusion. De même la « contraction étrange du temps [et les] situations insolites »¹²³ y sont fréquentes; il n'y a guère que dans le rêve qu'il est possible de se retrouver, en pleine nuit, dans une plaine ensoleillée¹²⁴...

Pour les deux premiers récits, la fin du rêve est marquée par la même transition, mais inversée, du temps du récit de rêve à celui du récit principal. Cela est très clair dans le premier cas. Le rêve se termine lorsque Zürn s'éveille : « Quand elle la prend pour y lire le nom, elle s'éveille » (p. 15). Le second rêve s'achève aussi par le réveil, mais sans que cela soit dit aussi clairement que dans le cas précédent. Il est plutôt donné de façon implicite. Un questionnement sur la signification du rêve – « Que peut bien signifier tout cela? » (p. 17) – suggère en effet le réveil de Zürn. Ce questionnement ne peut se faire qu'à l'état de veille, alors qu'il est remémoré. Dans le cas du troisième rêve, toutefois, il en va autrement. Le récit se termine sur une phrase surprenante qui suggère que Zürn distingue mal, délibérément ou non, la frontière entre le rêve et la réalité : « Étonnement inépuisable de constater que la vision est devenue réalité! » (p. 22). Alors que le début du récit, comme nous l'avons démontré plus haut, marque clairement l'entrée dans le rêve, la fin brouille les cartes; le rêve se poursuit-il au-delà de la nuit? Zürn, en tous les cas, en manifeste le désir. Cependant, une ellipse, qui nous mène à la nuit suivante, met un terme à l'équivoque. Un quatrième rêve est évoqué, mais n'a cependant pas lieu : « Quand, la nuit suivante, elle veut rêver avec lui elle se voit devant une porte fermée. C'est fini! » (p. 22). Ce rêve avorté, qui demeure dans le texte un possible inactualisé, revêt malgré

¹²² Sigmund Freud, *Sur le rêve*. Trad. de l'allemand par Cornélius Heim. Paris, Gallimard, 1999. p. 80.

¹²³ Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁴ Et, ajouterons-nous, dans le texte! Nous avons déjà effleuré le sujet, plus haut, du lien entre les procédés littéraires et les mécanismes du rêve.

tout une grande importance : il rétablit le désordre introduit par la fin du troisième récit de rêve, il colmate la brèche ouverte par Zürn.

3.2. *Derrière un haut miroir*

Amorçons l'analyse du premier récit par la façon dont l'entrée dans le rêve s'effectue : tel que donné, il semble qu'un passage d'un univers à un autre s'exécute. En effet, la petite Unica doit quitter sa chambre (le monde réel) pour se mettre à rêver. Ce passage, d'ailleurs, ne se fait pas de son propre chef. Unica ne s'y s'engage pas d'elle-même, mais y est entraînée : c'est le rêve qui « l'emmène derrière un haut miroir » (p. 15). Le début du récit marque donc la puissance de l'univers onirique, qui paraît happer, se saisir de la petite fille au beau milieu de la nuit. De même, l'ouverture du rêve pose comme une exigence le fait de devoir franchir un seuil, pour passer de la réalité au rêve. Ici, c'est un miroir, métamorphosé en porte, qui fait figure de frontière. La présence du miroir est évocatrice; passer au travers une glace suggère l'idée d'atteindre un monde étranger, nouveau où tout n'est que le reflet, encore qu'inversé, de la réalité... Cela rejoint la conception du rêve qui, bien souvent, « apparaît comme un cliché en négatif de l'activité mentale diurne »¹²⁵. Les événements, les objets et les personnages sont représentés dans un contexte ou sous une forme « réfractée ». Le début de ce récit de rêve fait aussi immanquablement référence à Alice, la jeune héroïne imaginée par Lewis Carroll, qui, elle aussi, passe par un miroir pour se rendre au pays des merveilles, très près, lui-même de l'univers du rêve¹²⁶...

3.2.1 Une maison hospitalière

La suite suggère l'idée d'une exploration, d'une excursion dans le monde du rêve. Le miroir franchi, Unica se trouve dans « une longue allée de peupliers »;

¹²⁵ Vandendorpe, « Le rêve entre imagerie et narrativité », p. 46

¹²⁶ Nous soulignons simplement – sans pousser plus avant car tel n'est pas notre propos – que si Alice est entraînée au pays des merveilles par un lapin blanc. Unica fera, suite au rêve du miroir, la rencontre de l'Homme-Jasmin, futur Homme Blanc...

elle suit donc un chemin, elle entame un parcours. Puisque le texte débute par ce rêve et parce que celui-ci est dit particulièrement frappant (Unica a sûrement rêvé avant cela, mais c'est peut-être la première fois que le souvenir est aussi clair, marquant), il est possible de songer que sont ici représentés les premiers pas de la petite fille en ce monde insolite. Son itinéraire, toutefois, ne lui permet pas de vagabondage : l'allée la mène « tout droit à une petite maison ». Pour la seconde fois au cours de ce bref récit, une porte est évoquée; celle-ci, ouverte, suggère l'invitation. Unica n'a pas à frapper pour qu'on lui ouvre, elle est d'ores et déjà admise, reçue en cette maison; on attendait donc sa visite. Peut-être aussi n'est-elle pas une convive? La porte de la maison est ouverte parce que celle-ci ne lui est pas étrangère : serait-ce la sienne? Le texte ne permet pas de trancher avec certitude. De toute façon, peu importe qu'Unica soit l'invitée ou l'hôte de cette demeure. Dans les deux cas, la maison à la porte ouverte symbolise l'arrivée dans un lieu qui lui est avenant, hospitalier. Le rêve, l'onirique est représenté, dès le début, comme un univers invitant, un second chez soi.

3.2.2 Une carte blanche

Une fois entrée, la première chose qu'elle voit est un escalier. Celui-ci peut être relié à l'allée de peupliers et même à la porte ouverte. Il engage Unica à pousser plus avant, à continuer d'avancer, ce qu'elle fait aussitôt: elle monte. À l'étage, personne pour l'accueillir, mais une petite carte blanche posée sur une table. Cette carte – qui fait songer à une carte de visite – aurait dû lui révéler un nom, élément essentiel à la compréhension du rêve. Cependant, le réveil, à ce moment précis, prive Unica – comme le lecteur, d'ailleurs – de l'éclaircissement attendu.

Si le rêve s'arrête ici, le texte, quant à lui, permet d'extrapoler. Expliquons-nous. La carte que trouve Unica Zürn est, nous l'avons dit, blanche. Le nom qu'elle affiche, nous l'avons aussi mentionné, demeure inconnu. Cependant, c'est précisément ce que nous avons d'abord cru invisible qui se révèle en fait être des plus apparents. En effet, point besoin de lire les lettres

inscrites sur la carte pour savoir à qui elle appartient, car sa seule couleur suffit à le faire; le blanc, dans ce rêve, est donné pour le nom manquant. Or un personnage porte cette couleur comme patronyme : l'Homme Blanc... Le rêve effectue donc un travail de figuration qui brouille de prime abord la compréhension de la rêveuse – et du lecteur – et lui fait penser que le déchiffrement de la carte est impossible à effectuer. Mais en même temps, il s'organise pour que le nom puisse malgré tout être lu, quoique de façon différée, au terme d'une analyse. Ainsi, le travail (inconscient) d'écriture exécuté par l'auteure pour transcrire le rêve reflète non seulement le procédé onirique, mais anticipe sur le récit en faisant de la carte blanche un signe annonciateur de l'Homme Blanc et, par extension, de la folie. Mais avant la folie et l'Homme Blanc, il y a eu l'Homme-Jasmin... De fait, nous avons vu que ce premier rêve est suivi de la première vision de celui-ci. Le rêve du miroir, qui peut être compris comme l'entrée de Zürn dans le monde de l'imaginaire, de l'onirique, consiste donc en un prélude ou, en gardant à l'esprit l'idée du passage, un rite, une initiation; il prépare la petite Unica à la rencontre déterminante sur le point de s'accomplir, et l'avertit de plus quant à ce qui produira à la suite de celle-ci. En ce sens, le premier récit de rêve de *L'Homme-Jasmin* semble renouer avec les croyances et coutumes anciennes relatives au rêve, mais aussi avec le rôle narratif qui lui fut longtemps attribué :

On sait que, dans l'Antiquité, le rêve était considéré comme un message des dieux annonçant un événement à venir. Cette conception est attestée dans l'ancienne Égypte, où le futur Thoutmosis IV se voit révéler son destin de pharaon au cours d'un rêve. C'est également par des rêves que Joseph, dans la Bible, découvre sa position unique au sein sa famille et qu'il trouvera la réponse aux énigmes posées par les rêves du pharaon. Au moment de prendre une décision difficile, les rois de l'époque avaient volontiers recours au sommeil dans l'espoir que la divinité leur enverrait un rêve prémonitoire¹²⁷.

Annonciateur de l'avenir, le rêve informe, de manière détournée, la petite Unica de ce qui l'attend dans un futur rapproché, mais aussi plus lointain.

¹²⁷ Christian Vandendorpe. « Fonctions du récit de rêve », p. 6.

3.3 *À la fois fille et serpent...*

Le contenu du deuxième récit de rêve est plus obscur; la créature qui est mise en scène prend l'apparence d'une bête fantastique, voire mythologique. Dès le départ, beauté et danger sont rapprochés dans ce récit de rêve. Ce couple d'attributs paraît tiré de l'origine même de la créature : mi-femme, mi-serpent, elle se rapproche de la bestialité, de l'animalité. Un élément, toutefois, rappelle sa féminité : sa longue chevelure. Cette double nature représente vraisemblablement une menace : n'appartenant en propre ni au monde humain ni au monde animal, elle incarne le trouble, le désordre. Aussi n'est-il pas étonnant de constater qu'elle nourrit des projets destructeurs envers le monde dans lequel elle se trouve; à l'exclusion répond l'extermination. La menace ne sera pas prise à la légère : pour contrecarrer les desseins funestes de la créature, c'est à son corps monstrueux, dénaturé qu'on décide de s'attaquer. On lui enlève, comme un chirurgien retire le corps étranger ou la tumeur mortelle, tout ce qui lui permet d'exister. L'opération la prive en effet de toutes les facultés essentielles à la vie : non seulement elle ne peut plus voir ni parler, mais sans cerveau, sans sang et sans cœur, elle ne peut carrément plus vivre. De plus, si nous considérons ces derniers éléments sous un aspect davantage figuratif, la créature perd également les facultés de réfléchir, de ressentir, d'aimer, de haïr, de réagir.... Elle devient une enveloppe vidée de son contenu, une masse inerte. En fait, cela serait effectivement le cas si on lui avait coupé les cheveux : tel Samson, elle semble en effet tirer de sa chevelure une force extraordinaire. Il est intéressant de souligner ici que c'est l'attribut féminin qui renferme une puissance considérable. Dès lors, est-il possible d'avancer que c'est devant la femme qu'on fuit? En ce cas, la créature serait à rapprocher de Méduse, la Gorgone aux cheveux de serpents qui pétrifie par son seul regard, ou encore de Mélusine, la fée dont le corps se termine en queue de serpent et qui se change en dragon...

3.3.1 Annoncer la folie

Si la fuite devant la « femme-menace » demeure une hypothèse, une piste d'interprétation apparaît si nous replaçons le rêve dans le contexte du récit. En effet, le rêve précède de peu le début des premiers signes de folie. De plus juste avant le rêve, Zürn parle de certains textes qu'elle écrit « pour tenter de s'affranchir d'une impression qui est devenue par trop forte » (p. 17). Elle cite ensuite un extrait de ses *Notes d'une anémique* :

Quelqu'un qui voyage en moi me traverse. Je suis devenue sa maison. Dehors, dans le paysage noir à la vache mugissante, quelqu'un prétend exister. Vu sous cet angle le cercle se rétrécit autour de moi. Traversée par lui au-dedans c'est là ma nouvelle situation. Et cela me plaît (p. 17).

La dépossession dont fait état cet extrait combinée à la trop forte impression que Zürn tente de conjurer par l'écriture peut nous amener à penser que si les symptômes de la folie ne se sont pas encore manifestés en propre, l'imminence des troubles est inconsciemment ressentie. Cela resurgirait dans l'écriture, mais aussi dans le rêve. La créature « à la fois fille et serpent » incarne dans un premier temps Zürn, car comme nous l'avons déjà dit, le rêve a continûment pour sujet le rêveur qui est « toujours présent dans son rêve sous une forme ou une autre »¹²⁸. Par extension, le personnage de Zürn-créature renvoie à l'image de la femme folle, de l'hystérique. Son corps, que nous imaginons rampant, se contorsionnant s'associe aux convulsions et aux contractions des corps des hystériques de la Salpêtrière. En suivant ce filon, l'opération minutieuse subie par la créature peut rappeler les efforts des médecins qui, longtemps, ont situé l'origine de ce trouble dans le corps des femmes – l'utérus étant considéré comme le siège de l'affection – et ont en conséquence tenté d'agir sur lui pour guérir cette maladie proprement féminine. Si les femmes hystériques étaient en quelque sorte à la merci des médecins et de leurs expériences, Zürn choisit dans son rêve une autre option : c'est la femme dénaturée qui l'emporte.

¹²⁸ Vandendorpe. « Le rêve entre imagerie et narrativité », p. 40.

Ce récit de rêve, qui paraît d'ailleurs étrange à Zürn elle-même (« Que peut bien signifier tout cela? », p. 17), trouve ainsi un certain sens si on le considère comme précurseur, annonciateur de la folie. Cette hypothèse est rendue davantage plausible lorsque nous considérons ce qui succède le récit de rêve; une ellipse nous amène quelques jours plus tard, pour assister à la seconde rencontre avec l'Homme-Jasmin, homme réel cette fois, dans la chambre parisienne. Dès ce moment, les troubles débutent. En plus de renforcer notre suggestion d'interprétation, la corrélation entre le second rêve et l'Homme-Jasmin réaffirme l'étroite parenté de ce dernier avec le monde onirique de Zürn.

3.4 *Promenade nocturne dans une plaine ensoleillée*

Si les deux premiers rêves semblent avoir provoqué les deux rencontres avec l'Homme-Jasmin, le troisième permettra lui aussi de nouvelles retrouvailles. Cependant, celles-ci se feront dans le rêve lui-même, et non pas à sa suite. Rappelons-le, ce troisième et dernier récit est immédiatement précédé de la seconde rencontre avec l'Homme-Jasmin, ou plutôt avec l'homme que Zürn associe automatiquement à la vision d'enfance. Ainsi, le rêve semble se produire en réaction à cette rencontre inattendue. Il fait donc partie d'« une classe de rêves pour lesquels l'incitation est issue de manière prépondérante ou même exclusive des restes de la vie diurne [...] »¹²⁹. Le contenu de ce troisième et dernier récit fait aussi écho à la première vision de l'Homme-Jasmin; comme la scène de la chambre parisienne fait resurgir un souvenir d'enfance, le rêve lui emprunte des éléments, qu'il remanie toutefois. Pour débiter, soulignons la mention de la plaine ensoleillée; sans correspondre exactement au jardin en fleurs, il est notable que Zürn choisisse de camper, les deux fois, l'Homme-Jasmin dans un décor qui évoque la nature. L'espace restreint du jardin s'élargit à une plus vaste étendue qu'on imagine aisément verdoyante : l'idée de végétation, de flore – qui, elle, renvoie immanquablement au patronyme de l'Homme – demeure. Le même

¹²⁹ Sigmund Freud, *Oeuvres complètes IV 1899-1900*. Trad. de l'allemand par André Bourguignon et Pierre Cotet. Paris. Presses universitaires de France, 2004, p. 615.

enthousiasme exprimé lors de la scène de la vision d'enfance est ici palpable : au « Quel bonheur! » (p. 16) de la première répond le « Quel ravissement! » du récit de rêve; les retrouvailles se font sur le mode de la réjouissance. Même atmosphère, même attitude de la part du personnage rêvé; la distance et la passivité sont toujours de mise. En effet, si Zürn se promène avec lui dans la plaine, la promenade demeure silencieuse. Ni l'un ni l'autre ne s'engage, ne s'ouvre; ils restent passifs. De même, s'ils marchent côte à côte, « il maintient la même belle distance » (p. 22) entre eux : l'enseignement prodigué n'a pas été oublié. Il existe toutefois une différence entre les deux scènes, d'ailleurs soulignée par Zürn elle-même : l'homme du rêve, au contraire de celui de la vision, n'est pas paralysé. C'est que le premier n'est pas la reproduction, la réincarnation du second : il représente un « individu composite », pour reprendre le langage psychanalytique, qui « vise à signifier un “et”, un “comme”, à établir entre les personnes originales une équation »¹³⁰. Zürn montre bien qu'elle est consciente de ce fait. Elle mentionne que l'homme du rêve agit *comme* l'Homme-Jasmin : la distance maintenue entre eux rappelle celle « que gardait l'Homme-Jasmin » (p. 22). Aussi, le troisième récit de rêve rejoue la vision de l'enfance et évoque la possibilité de reprendre contact avec l'Homme-Jasmin par le biais du rêve : « Étonnement inépuisable de constater que la vision est devenue réalité! » (p. 22). Cependant, nous avons évoqué plus haut l'impossibilité qui, immédiatement, est marquée : malgré la première impression causée par le rêve, celui-ci ne sera pas la voie par laquelle rétablir le pont avec la vision d'enfance.

3.5 *L'inaccessibilité du rêve : la porte fermée du quatrième récit*

L'analyse du contenu des récits de rêve a mené au constat qu'en dépit de la volonté de Zürn, le rêve, en dehors de la nuit et du sommeil, demeure inaccessible. Pourtant, le premier rêve avait produit sur la jeune Unica une forte impression de réalité, à tel point qu'à son réveil, elle se lève pour « pour pousser le miroir sur le côté » (p. 15) et voir si la porte vue en rêve s'y trouve réellement.

¹³⁰ Freud, *Sur le rêve*, p. 79.

Toutefois, cette impression est vite estompée. Derrière le miroir, « elle trouve bien le mur, mais pas de porte » (p. 15) : impossible pour elle de franchir à nouveau le seuil pour reprendre le chemin du rêve. En ce qui a trait au second rêve, l'inaccessibilité est plutôt manifeste sur le plan du contenu. Ce à quoi Zürn ne peut accéder, c'est au sens, à la signification du rêve. Ainsi s'interroge-t-elle : « Que peut bien signifier tout cela? » L'univers onirique se révèle opaque, insondable; même le rêveur ne peut le percer à jour. Le troisième récit, quant en lui, ne pose pas réellement l'inaccessibilité du rêve; comme nous l'avons évoqué auparavant, il fait même entrevoir, en suggérant à Zürn que la « vision est devenue réalité » (p. 22), l'abolition de la limite entre les mondes diurne et nocturne.

Cependant, l'étanchéité de la frontière est réaffirmée, la nuit suivante, par le quatrième rêve qui, en propre, n'a jamais lieu : « Quand, la nuit suivante, elle veut rêver avec lui elle se voit devant une porte fermée. C'est fini! » (p. 22). Le rêve échappe donc à la volonté de Zürn. Ce n'est pas parce qu'elle désire rêver que cela se produit. Son contrôle sur l'univers onirique se révèle très limité. Au-delà du peu de contrôle exercé par la rêveuse, le quatrième rêve interrompu pose de façon marquée l'inaccessibilité du rêve : il ne s'agit pas uniquement de la fin abrupte de ce « presque récit » de rêve, mais bien des rêves eux-mêmes. En effet, après la faillite de cet essai de rêve, il ne sera plus jamais question, dans la suite de *L'Homme-Jasmin*, de récits de rêve. Suivant cette idée, il devient intéressant de relever un élément précis : la porte fermée qui interdit l'accès au rêve. Cette image évocatrice devient d'autant plus intéressante lorsque rapprochée d'un élément du premier récit de rêve : la porte ouverte. En effet, le premier récit de rêve ouvre d'abord une première porte : « Ce miroir devient une porte ouverte qu'elle franchit [...] » (p. 15); puis une seconde : l'allée de peupliers la mène « tout droit à une petite maison. La porte en est ouverte » (p. 15). En plus, ce récit de rêve présente lui aussi une porte « fermée », puisque, une fois Zürn éveillée, l'accès derrière le miroir est condamné. Ainsi, du premier au dernier récit, la relation au monde onirique s'organise autour de ce jeu de portes ouvertes/fermées pour clairement montrer l'impossibilité pour Zürn de circuler librement entre les

mondes diurne et nocturne, entre la réalité et l'imaginaire. Pour pénétrer le second, elle doit y être invitée, admise. La porte ouverte lui donne accès au rêve, la porte fermée le lui refuse...

4. Quand l'écrivain hallucine

Aussitôt les rêves abandonnés, un nouveau phénomène onirique fait son apparition dans *L'Homme-Jasmin* : les hallucinations. À plusieurs occasions au cours du récit, Zürn décrit des situations au cours desquelles se produisent diverses manifestations hallucinatoires : des objets, des personnages lui apparaissent, elle entend des sons, des bruits qui ne sont pas produits par quelqu'un ou quelque chose, elle aperçoit des scènes animées ou inanimées... Ces épisodes correspondent bien à la définition classique d'Esquirol, qui stipule qu'une hallucination consiste en une « perception sans objet ». Aussi, explique-t-il le phénomène hallucinatoire comme suit : « Un homme qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue alors que nul objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est à la portée de ses sens, est dans un état d'hallucination »¹³¹. Si, aujourd'hui, certains complètent ce libellé ou le modifient au gré des découvertes et des recherches faites par la psychiatrie moderne, la définition esquirolienne demeure une référence. Aussi, Guy Lazorthes abonde toujours en ce sens en précisant qu'une hallucination se produit lorsque « des choses, des êtres, des faits sont vus, entendus, sentis en l'absence de tout stimulus extérieur »¹³². L'halluciné est victime d'une escroquerie orchestrée par son système sensoriel.

Mais il n'y a pas que l'halluciné qui soit trompé, berné par ses sens; c'est aussi le cas du lecteur. Car il existe une parenté entre l'hallucination et l'œuvre littéraire :

Car ce ne sont pas seulement les médecins, les psychologues, les psychiatres dont l'esprit s'est aiguisé sur ce que nous verrons être « les perceptions sans

¹³¹ Étienne Esquirol, *Dictionnaire des sciences médicales*, 1817; cité dans Jean Lhermitte, *Les hallucinations. Clinique et psychopathologie*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 9.

¹³² Guy Lazorthes, *Les hallucinations*, Paris, Masson, 1996, p. 2.

objet », mais encore poètes, littérateurs, dramaturges ont abondamment utilisé dans leurs œuvres ces images illusionnelles qui portent en elles tant de choses de notre monde intérieur, qui expriment si fortement nos tendances, nos penchants, notre amour ou notre haine, nos craintes et nos aversions; à tel degré que l'hallucination est devenue un des ressorts les plus puissants de la poésie et du drame¹³³.

Il ne s'agit pas pour la littérature de provoquer de réelles hallucinations, mais de considérer ces dernières à la fois comme une inspiration, un tremplin et un modèle pour la première. L'expérience esthétique se différencie de l'expérience hallucinatoire par le fait que le sujet qui lit un livre, un poème ou voit une pièce adopte une double position. Il est la fois enclin à se laisser tromper pour profiter de l'oeuvre et conscient de l'illusion de réalité que celle-ci opère. L'halluciné, en revanche, est convaincu de la réalité de ce qu'il aperçoit et/ou entend :

Si l'on veut jouer le jeu de l'art, il faut être en même temps dupe et lucide, se laisser entraîner par la représentation et prendre ses distances. Pour le dire avec Magritte, croire que ceci est une pipe, et en même temps savoir que ce n'en est pas une. C'est ce que nous faisons tous les jours devant un tableau, une vision, un spectacle¹³⁴.

Le phénomène hallucinatoire peut aussi être rapproché de l'état dans lequel se trouve l'écrivain au moment de l'écriture. C'est en effet la conclusion dégagée par le psychiatre Hippolyte Taine à la suite des questions qu'il a posées à Flaubert au sujet des représentations qu'a l'écrivain des lieux, des personnages, des situations qu'il crée lors de la période de création. Par exemple, Taine se questionne sur « l'éventuel retour obsessionnel et automatique de l'image se transformant en hantise visuelle, “ le personnage se reformant de lui-même et faisant tache sur le champ de la vision ” »¹³⁵. Flaubert lui répond que les personnages imaginaires l'affolent et le poursuivent :

Un automatisme s'instaure dans le déclenchement de l'image intérieure. Ce qui avait été d'abord cherché par un effort volontaire revient de son gré. Cet

¹³³ Jean Lhermitte. *op. cit.*, p. 9.

¹³⁴ Paolo Tortonese. « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes ». In *Les arts de l'hallucination*, sous la dir. de Donata Pesenti Campagnoni. Paolo Tortonese et Silvia Bordini. Paris. Presses de la Sorbonne nouvelle. 2001. p. 33-34.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 37.

automatisme est le propre de l'hallucination. Il y a donc une véritable hallucination littéraire, qui frappe le romancier¹³⁶.

Plusieurs écrivains ont d'ailleurs pris l'hallucination comme sujet d'écriture : Victor Hugo, Arthur Rimbaud, Henri Michaux... Chez ces derniers, le phénomène hallucinatoire devient un thème, un motif qui permet une éventuelle réflexion sur les parallèles entre art et hallucination, créateur et halluciné, création et folie, etc. Pour d'autres écrivains, en revanche, le passage de l'hallucination dans le texte constitue plutôt un moyen de rendre compte, de dire l'état dans lequel les transporte la maladie mentale. L'hallucination devient une porte ouverte sur l'imaginaire, l'onirique, la folie. C'est le cas, par exemple, de Marguerite Burnat-Provins. Cette artiste qui « s'intéressait vivement aux phénomènes étranges dont elle était l'objet »¹³⁷ dessinait et écrivait à partir de ses visions. Dans ses lettres à son médecin, elle décrit de façon détaillée comment se produisent les hallucinations; elle parle de leur mode d'apparition, des images qui surgissent, de la durée des manifestations, des réactions et sentiments qu'elles suscitent. Elle va même jusqu'à les classer en différentes catégories qu'elle nomme des « manières d'apercevoir » :

Voici les différentes manières d'apercevoir :

- 1^o La plus fréquente : dans le cerveau, entre les deux yeux;
- 2^o dans la chambre, comme on voit une personne vivante absolument présente et distincte;
- 3^o dans la chambre, mais à une certaine hauteur au-dessus du sol, et dans une légère nébuleuse;
- 4^o dehors, n'importe où, en pleine lumière. Cas très rare¹³⁸.

La curiosité et l'intérêt de Zürn pour les phénomènes hallucinatoires sont comparables à ceux de Burnat-Provins : de nombreuses pages de *L'Homme-Jasmin* sont consacrées à la description des hallucinations. Toutefois, Zürn ne fait pas montre d'un esprit aussi analytique. Chez elle, les descriptions des

¹³⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹³⁷ Georges de Morsier, *Art et hallucination: [Une étude des phénomènes hallucinatoires dans l'œuvre de] Marguerite Burnat-Provins*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1969, p. 7.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 14.

hallucinations s'effectuent davantage sur le mode affectif; elles sont marquées par l'enthousiasme et la curiosité, véhiculent surtout des impressions, des sentiments et provoquent des réactions ainsi que des questionnements.

4.1 *Enchantement et épouvante : l'hallucination selon Unica Zürn*

Les hallucinations sont favorablement accueillies par Zürn; une fois le premier étonnement passé, elle prend rapidement plaisir à ces phénomènes. Considérées moins comme des troubles que des privilèges, les hallucinations sont décrites comme de « belles sensations que peut dispenser la maladie mentale » (*Notes...* p. 208) et dont, par conséquent, seuls les fous peuvent profiter : « Si quelqu'un lui avait dit qu'il était nécessaire de devenir *folle* pour avoir ces hallucinations, [...] elle aurait accepté volontiers de le devenir » (p. 37). Les manifestations hallucinatoires lui paraissent en certains moments comme des hommages à sa personne : « Une nuit d'adoration, une nuit qui lui est consacrée! » (p. 121). L'adulation déborde même du cadre de l'hallucination proprement dite : « Là, en bas, les autos tournent en rond, exécutant des figures d'un ballet jamais vu et parfaitement réglé. C'est comme un carrousel et aussi comme un hommage à son adresse – merci! » (p. 121). Si les hallucinations l'intriguent et la fascinent, elles ne le lui inspirent toutefois pas toujours les mêmes sentiments. Véritable « vision[s] paradisiaque[s] » (p. 121), elles peuvent ainsi être perçues comme les « chose[s] l[es] plus étonnante[s] qu'elle ait jamais vue[s] » (p. 37). En ces occasions, ces phénomènes la rendent « démente de joie » (p. 129), la remplissent « d'enchantement et d'espérance » (p. 121). Au contraire, les hallucinations peuvent s'apparenter à des images horribles, cauchemardesques, comme ces « ailes gris-noir sans oiseaux » (p. 37), membres sans corps qui ont acquis le pouvoir de se mouvoir, de se déployer seuls. À l'image des spectres et des fantômes des contes gothiques, elles passent au travers d'objets comme si aucun obstacle ne se dressait devant eux. Les ailes sans oiseaux traversent même à leur guise le corps de Zürn, qui finit par éprouver le sentiment d'être « elle-même [...] devenue incorporelle » (p. 37). La joie et le plaisir font dès lors place à l'angoisse et l'effroi. Devant ces apparitions au caractère « désagrégeant et destructeur » (p.

37), Zürn « retrouve la peur oubliée de son enfance devant l'horrible et l'inexplicable » (p. 37). Les hallucinations deviennent de cruelles « machination[s] diabolique[s] » (p. 127) et provoquent chez elle « une profonde tristesse » (p. 128), l'impression d'être « perdue et comme tuée » (p. 128). Mais le fantastique n'est pas nécessairement synonyme d'épouvante. À preuve, l'apparition de cette maison à l'allure spectrale, « féerique » (p. 120), qui, baignée d'une lumière vert émeraude » (p. 120), « devient transparente » (p. 120) et « semble flotter » (p. 121) dans l'air. Zürn n'éprouve aucune crainte de cette vision, mais y voit une opportunité inespérée de remonter le temps, de retourner aux « éternels terrains de chasse bénis de son enfance » (p. 121) : « [...] elle voit le bouddha indien du temple des Rochers, le grand dragon chinois brodé en fil d'or et d'argent sur un fond de velours noir, la lampe arabe aux lumières dorées, rouges et vertes » (p. 120). Il nous faut préciser que les hallucinations ne sont pas nécessairement soit plaisantes, soit déplaisantes : une même hallucination peut susciter les deux perceptions. En témoignent ces passages qui rapprochent dans une phrase unique des antonymes : « Cela l'enchanté et l'épouvante tout à la fois » (p. 37); « elle est complètement effrayée et heureuse » (p. 124); « Ces hallucinations [...] l'inquiètent autant qu'elles la ravissent » (*Notes...* p. 205).

4.1.1 Mystère de l'origine

Effrayantes ou non, les hallucinations proviennent toujours « d'ailleurs » : « [...] elle éprouve l'impression de se trouver en présence d'apparitions qui n'ont rien à voir avec ce monde » (p. 36). Au-delà de toute expérience humaine (« Jamais personne de sa connaissance ne lui a parlé de semblables phénomènes », p.36), elles lui permettent de voir des images inédites, singulières, « sortant du néant » (p. 37) et que « son imagination ne lui a jamais encore représenté[es] » (p. 36). Aussi, s'interroge-t-elle sur la provenance de ses hallucinations : « Le mystère qu'elle n'arrive pas à résoudre, c'est cette question continuelle qu'elle se pose à elle-même [...] : ces hallucinations [...] d'où viennent — [elles]? » (*Vacances...* p. 144). Afin d'élucider l'énigme, elle se

tourne, sans surprise, vers l'Homme-Jasmin. Puisqu'elle peut voir des choses dont elle-même n'a jamais soupçonné l'existence, puisqu'elle assiste à des phénomènes dont apparemment personne n'a eu connaissance auparavant, c'est qu'elle est sous le contrôle d'une volonté puissante et extérieure. L'idée de l'hypnose resurgit : « [...] après un long moment dans la perplexité, elle croit qu'il s'agit d'un phénomène d'hypnose. Ce serait une explication logique » (p. 28). L'Homme-Jasmin se voit associé à la production des hallucinations; nous verrons plus loin qu'il joue effectivement un rôle clé dans leur élaboration.

4.1.2 Impression de réalité

Comme elle possède en lui une foi inébranlable, elle élève les phénomènes hallucinatoires au rang de certitudes. Ce ne sont pas des probabilités, des éventualités, mais bien des imminences : « Elle attend. Elle *sait*. Maintenant, il va arriver quelque chose » (p. 26); « elle *sait* que d'autres choses vont encore arriver » (p. 35). Soulignons l'utilisation répétée de l'italique pour marquer, appuyer le sens du verbe savoir : elle ne croit pas que les hallucinations vont se produire, « elle en est persuadée » (p. 63). Les images qu'elle voit, les sons qu'elle entend ne sont pas de l'ordre de l'illusion; pour Zürn, ils se produisent véritablement : « Dans son état les choses les plus incroyables, le jamais vu deviennent réalité. Si donc des images lui apparaissent dans le ciel nocturne c'est qu'elles existent réellement » (p. 27). L'impression de réalité se révèle si forte qu'une fois les apparitions effacées, elle « allume la lampe pour fouiller la chambre : elle est convaincue qu'on doit pouvoir [les] trouver quelque part » (p. 37). L'hallucination provoque la même réaction que le tout premier rêve : Zürn veut trouver des preuves du phénomène dont elle vient d'être témoin. Précisons, d'ailleurs, que cela est le cas de tout sujet halluciné qui « est aussi persuadé de la réalité de sa perception [...] que de la plus réelle de ses perceptions sensorielles »¹³⁹. Les phénomènes hallucinatoires surgissent; ils débutent en l'espace d'un moment et perturbent l'action en cours. Zürn indique chaque fois

¹³⁹ Guy Lazorthes, *op. cit.*, p. 2.

qu'une situation nouvelle est sur le point de se produire : « Soudain sur le front nocturne du ciel, devant sa fenêtre ouverte, elle voit apparaître un aéroport [...] » (p. 27); « quelque chose de tout à fait nouveau se manifeste » (p. 36); « Et il se passe quelque chose de nouveau » (p. 121). Les hallucinations sont donc perturbatrices. Toutefois, elles provoquent moins de désordre qu'elles ne permettent l'avènement, le jaillissement d'images, de figures et de scènes nouvelles. Grâce à ces manifestations étranges et surprenantes, Zürn assouvit sa soif d'expérimenter de « nouvelle[s] possibilité[s] » (p. 148).

4.2 Les épisodes hallucinatoires

Si des phénomènes s'apparentant à des hallucinations ont lieu en plusieurs endroits et en plusieurs temps au cours de *L'Homme-Jasmin*, certains passages au cours desquels Zürn mentionne que « quelque chose arrive », que « quelque chose apparaît » nous apparaissent en propre comme de véritables « épisodes hallucinatoires ». Ces épisodes se rapprochent de descriptions de scènes, de tableaux qui ne sont pas en relation directe avec la trame narrative. Le récit s'ouvre, s'interrompt pour faire place à l'hallucination. S'il existe plusieurs de ces épisodes dans *L'Homme-Jasmin*, nous avons choisi, à des fins pratiques, de nous concentrer plus particulièrement sur trois de ceux-ci. Considérant la richesse de la matière déjà contenue dans ces épisodes, les aborder tous demanderait de nous étendre trop longuement sur le sujet. Ces trois épisodes ont été choisis parce qu'ils réunissent plusieurs des mécanismes et caractéristiques présents dans l'ensemble des phénomènes hallucinatoires. De même, notre choix a été influencé par certaines particularités. En ce sens, si nous avons retenu le tout premier épisode hallucinatoire, c'est qu'il nous paraissait incontournable : c'est lui qui donne le coup d'envoi aux hallucinations. Le choix du second épisode s'est basé sur le décalage qu'il induit, par rapport au premier épisode, dans la perception et la position d'Unica Zürn face aux phénomènes. En très peu de temps – celui du récit comme celui de la lecture –, l'hallucination prend un nouvel aspect, une nouvelle signification aux yeux de l'auteure. Finalement, nous avons choisi de traiter du

cinquième épisode hallucinatoire d'abord parce qu'il est le plus long et le plus complexe de tous. De plus, il présente l'hallucination sous une forme inédite.

4.3 *Sur l'écran du ciel*

Lors du premier épisode hallucinatoire, Zürn expérimente des hallucinations visuelles dites complexes ou figuratives. C'est-à-dire qu'elle voit apparaître des « personnages, [...] objets, scènes, visions panoramiques ou même cinématographiques »¹⁴⁰. L'épisode consiste en une succession d'images qui apparaissent, puis disparaissent pour faire place à une nouvelle. Toutefois, cet épisode ne se traduit pas uniquement par des hallucinations visuelles. Zürn est également le sujet d'une hallucination auditive : elle entend un son, le « PING! », qui ne semble provenir d'aucune source identifiable. Les apparitions et les sons hallucinés n'agissent pas indépendamment l'un de l'autre : le son annonce la venue d'une nouvelle image, il rythme, ponctue la succession des hallucinations visuelles. De fait, l'épisode s'ouvre sur un tel son : « PING! Soudain [...] elle voit apparaître un aéroport étrangement blanc [...] » (p. 26). Il en est de même lorsqu'une image s'évanouit pour lui montrer une nouvelle scène : « PING! PING! PING! Elle attend. L'image d'une terrible solitude s'offre à ses yeux » (p. 27). Son et images se relaient donc pour donner corps à l'hallucination.

4.3.1 De l'hallucination et du cinéma

La première scène de cet épisode hallucinatoire s'élabore en une métaphore filée du cinéma. En effet, les objets et les personnages que Zürn voit apparaître se détachent du ciel nocturne qui fait carrément figure d'écran : « C'est comme un film projeté sur l'écran du ciel » (p. 27). D'ailleurs, elle regarde le ciel par « sa fenêtre ouverte » (p. 26) qui, dans les circonstances, peut représenter le cadre qui délimite l'écran. Zürn a d'abord le réflexe de comparer ce qu'elle aperçoit à une photographie : « elle voit apparaître un aéroport étrangement blanc, comme une

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

gigantesque photographie » (p. 27). Mais tout de suite, elle se ravise : « Mais ce n'en est pas une. C'est une scène animée » (p. 27). Un indice nous signale que le film qui se déroule n'est pas sans intérêt. La couleur de l'aéroport, que Zürn elle-même qualifie d'étrange, comme pour souligner que la mention n'est pas fortuite, annonce sans méprise possible l'arrivée d'un personnage bien connu : l'Homme-Jasmin. L'action consiste en fait en leur fameux mariage. Toutefois, comme si les fins du scénario l'exigeaient, l'histoire a été quelque peu retouchée. L'Homme-Jasmin n'est pas paralysé, le scène se déroule dans un aéroport et les protagonistes s'envolent ensemble pour une destination inconnue :

Des personnages traversent le terrain et s'embarquent à bord d'un avion. Tout à coup, elle le voit, *lui*, au premier plan, comme elle l'a vu pour la première fois quand elle était enfant. Mais il est debout, et c'est elle qu'il porte dans les bras – elle est âgée de six ans, « lorsqu'elle s'est mariée avec lui ». Frappée d'étonnement, elle les regarde tous les deux monter dans l'avion, regarde cet avion s'élever puis disparaître dans le ciel (p. 27).

Notons, dans la citation qui précède, la façon dont se manifeste l'Homme-Jasmin : « tout à coup », Zürn le voit « au premier plan ». Ce terme cinématographique combiné à une expression qui marque un changement dans la scène en cours et qui peut rappeler l'effet provoqué par le montage, démontre une fois de plus la volonté de l'auteure de rapprocher l'hallucination du cinéma. Zürn se place en position d'observatrice ou pour rester fidèle à l'univers cinématographique, de spectatrice : elle regarde, contemple, conservant une distance (ici, le « ciel-écran ») par rapport aux images qui lui apparaissent. Enfin, la fin de cette première apparition boucle la métaphore filée du cinéma; le ciel s'éteint, comme un écran qui, après le générique, passe au noir : « Le ciel est redevenu noir. Il n'y a plus rien à voir » (p. 27).

Cette comparaison entre le cinéma et l'hallucination n'est pas sans intérêt : peu de temps avant d'être une « spectatrice hallucinée », Zürn se trouve réellement dans une salle de cinéma. Elle regarde deux films : *Hold-up in London* et un autre portant sur le sauvetage en montagne. L'hallucination replace donc Zürn dans un contexte ayant récemment – et réellement – eu lieu. Elle-même établit la corrélation entre cette sortie au cinéma et l'hallucination. Elle dira, lors

de la seconde scène de l'épisode hallucinatoire : « Elle se rappelle une image d'un film qu'elle a vu récemment : celle d'une corde pendant au-dessus de la tête d'un malheureux, victime d'un accident de montagne. Cette scène a préfiguré l'image qu'elle voit *maintenant* » (p. 27).

Cette reprise d'un élément issu d'un film dans une hallucination se révèle d'autant plus intéressante lorsque nous considérons que le médium cinématographique tend – ou a longtemps tendu – à abolir la nécessaire distanciation entre le spectateur et le spectacle pour le faire complètement adhérer, le temps de la représentation, à l'illusion. Ce fut le cas au XIX^e siècle, avec la venue des lanternes magiques, des kaléidoscopes, des Panoramas et autres engins optiques de l'ère précinématographique, mais aussi avec l'intérêt pour les musées de cire. Silvia Bordini rapporte qu'à l'époque, le spectacle des Panoramas, ces toiles circulaires peintes qui tournaient autour des spectateurs, fut vécu comme très près de l'hallucination :

Si l'on s'en tient aux nombreuses sources, les effets du Panorama étaient essentiellement ceux d'une identification perceptive totale dans l'apparence peinte qui amenait à prendre pour réel ce qui n'était qu'imaginaire et artificiel, une sorte d'hallucination collective véhiculée par l'illusion de vérité de ce qui apparaissait devant les yeux¹⁴¹.

La réaction des premiers spectateurs du film des frères Lumières, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, est célèbre : ils crièrent et bondirent pour éviter la locomotive qui, pensaient-ils, fonçait sur eux. Si le spectateur moderne, fort d'un lourd bagage cinématographique acquis depuis les premières projections, ne réagit plus aussi fortement, le cinéma a toujours pour but de donner l'impression de la réalité, du mouvement, de la vie¹⁴². Zürn, quant à elle, effectue le chemin contraire et revient, par le biais de l'hallucination, aux sources de l'expérience cinématographique, adoptant une position congruente à l'égard de ce qui est vu et ce qui est réellement.

¹⁴¹ Silvia Bordini. « Sans frontières. La peinture des Panoramas », in *Les arts de l'hallucination*, sous la dir. de Donato Presenti Campagnoni, Paolo Tortonese, et Silvia Bordini, Paris. Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 80.

¹⁴² Ce qui est poussé plus loin encore depuis l'apparition du cinéma en trois dimensions.

4.3.2 L'agonie du fils

Au cours de la scène suivante, Zürn conserve sa posture d'observatrice. Cependant, la scène à laquelle elle assiste ne s'apparente pas cette fois-ci à un film. L'image qu'elle voit est fixe, inanimée :

[...] une cave avec des bouteilles vides – et tout est blanc. Au milieu des bouteilles la tête de son fils, penchée sur le côté. Une tête de marbre blanc encadrée de boucles blanches formant autour d'elle des dessins baroques (p. 27).

Le caractère statique de cette apparition rapproche l'image de son fils de celle d'une statue. D'ailleurs, comme elle ne voit que sa tête, faite de marbre, nous pouvons songer qu'elle s'apparente à un buste sculpté. Ou encore, la description de cette image – une pièce, quelques objets – peut nous faire penser à un tableau, une toile sur laquelle a été peinte une étrange nature morte. Par ailleurs, ce pourrait très bien être les deux, car statue *inanimée* ou nature *morte*, le lien avec le thème représenté s'établit de même : l'hallucination met en scène l'agonie de son fils qui « s'est pendu » (p. 27). Les termes « mort » et « inanimé » sont donc compris à deux niveaux à la fois, servant à doter la vision d'une dimension métaphorique par le parallèle aux arts visuels, et livrant le sens premier d'« absence de vie » que l'image met en scène. Selon cette interprétation, l'hallucination visuelle ne semble procéder à aucune discrimination dans l'éventail des possibles, mais mise plutôt sur la polysémie et les différents niveaux de compréhension, pour parvenir ultimement à associer fond et forme.

Revenons quelques instants à la citation donnée précédemment; un détail nous frappe. Comme pour l'aéroport de la première scène, « tout est blanc » (p. 27) : la tête de son fils est de « marbre blanc », ses cheveux sont des « boucles blanches ». Pourtant, l'Homme-Jasmin ne se manifeste pas; elle ne voit que cette tête renversée sur le côté au milieu des bouteilles. Mais le blanc, surtout nommé trois fois en si peu de lignes, ne peut être insignifiant : il doit symboliser, même indirectement, l'Homme-Jasmin. Dès lors, un lien existe inévitablement entre celui-ci et son fils, puisque le second affiche la couleur du premier. Souvenons-

nous que Zürn croit que l'Homme-Jasmin a donné vie à son enfant; en ce sens, le fils, arborant les attributs paternels, serait donné dans l'hallucination pour représenter le père. L'hallucination visuelle s'emploie donc à poser une équivalence entre deux termes différents, en donnant ici un personnage pour un autre. En outre, ce procédé permet à l'Homme-Jasmin de faire sentir sa présence, son influence, tout en ne brisant aucune des règles enseignées à Zürn : il demeure distant et passif.

4.3.3 Quatre tombes

La troisième scène s'ouvre sur une nouvelle série de « PING » qui, cette fois, est aussitôt attribuée à l'Homme-Jasmin : « Lorsque le PING-PING-PING-PING venant d'en face résonne de nouveau elle sait que c'est *lui* qui provoque ce bruit » (p. 28). D'abord, rien ne lui apparaît, le « ciel reste sombre » (p. 28). Puis, elle voit « les silhouettes noires de quatre cheminées » (p. 28). Cette vision, toutefois, ne la satisfait pas. Les cheminées ne sont pas données pour elles-mêmes, elles doivent avoir un autre sens qu'il désire lui communiquer, mais qui pour le moment lui échappe : « Elle fixe longuement les yeux sur ces formes verticales sans comprendre leur signification » (p. 28). C'est un nouveau « PING! », « beaucoup plus violent » (p. 28) qui lui permet soudain d'accéder à la compréhension. L'hallucination auditive fournit une explication sur l'image apparue : « À ce moment elle *sait* [...] » (p. 28). À nouveau, le thème de la mort est évoqué : « ces quatre formes sont quatre tombes. *Ses tombes à lui*. Quatre morts qu'il aime » (p. 28). Si le fils est représenté agonisant, à la suite du geste suicidaire qu'il a posé, les tombes du père, elles, paraissent davantage relever du registre symbolique. Ses tombes, ses « morts qu'il aime » incarnent ses souffrances, sa douleur; même magnifique, extraordinaire, l'Homme-Jasmin n'est pas protégé du malheur. Une nouvelle hallucination auditive vient confirmer l'interprétation que Zürn donne à l'apparition des « cheminées-tombes » : « Soudain elle entend derrière sa porte des pleurs désespérés. Des sanglots irrépressibles comme elle n'en a jamais entendus. Il pleure ses morts » (p. 28).

Pour Zürn, l'apparition « marqu[e] la *frontière* qu'il ne faut pas franchir » (p. 28). L'interdiction qui lui est faite de rejoindre l'Homme-Jasmin – interdiction qui est posée depuis leur première rencontre – prend ici des allures funestes. Aussi, malgré la situation commune qui les unit (« sa propre histoire qui n'est pas moins triste que celle qu'il a vécue », p.29), la distance entre eux doit demeurer : « sortie pour le consoler, dans la mesure du possible, elle ne trouve personne devant sa porte. Il s'est retiré dans la pièce sombre vis-à-vis de sa chambre » (p. 29). Si la première scène de l'épisode hallucinatoire rejouait celle de leur union, la dernière s'assure toutefois d'en reposer les conditions.

4.4 *Une ravissante machine à coudre*

Le second épisode hallucinatoire, au contraire du précédent, ne présente qu'une seule image qui apparaît devant Zürn sans se modifier, se transformer ou être remplacée par une nouvelle apparition. Un peu comme si Zürn avait acquis une certaine expérience depuis les scènes successives du premier épisode, l'hallucination dont elle est ici le sujet ne lui cause pas de surprise. Loin d'être étonnée, elle se montre plutôt heureuse de constater que son attente n'a pas été vaine : « La chambre est calme et sombre – elle attend – elle *sait* que d'autres choses vont encore arriver. [...] Voilà! » (p. 35). L'apparition consiste en une « ravissante petite machine à coudre [qui] plané dans l'air à un mètre au-dessus de sa tête » (p. 36). Aucun son, aucun bruit n'accompagne cette image. L'hallucination est essentiellement visuelle : « Les petites roues tournent sans bruit [...] » (p. 36). La machine à coudre volante représente un nouveau mode de représentation hallucinatoire ou, selon l'expression de Burnat-Provins, une nouvelle « manière d'apercevoir » : un objet commun s'anime soudain, « agissant » de manière inhabituelle, comme investi d'une vie, d'une volonté propres. En effet, Zürn constate que cette « machine coud sans qu'on puisse voir la main humaine ou le pied qui la met en mouvement » (p. 36). Sans réellement subir de métamorphose – bien que volante, la machine à coudre demeure une machine –, l'objet halluciné emprunte les caractéristiques d'un être vivant, plus

précisément, dans le cas qui nous occupe, d'un animal. Non seulement elle plane dans les airs, mais de plus, « l'aiguille picore de-ci de-là comme le bec d'un oiseau » (p. 36). L'hallucination permet ainsi de représenter visuellement un objet, de façon réaliste, tout en lui attribuant un caractère, une allure qui évoque toute autre chose. L'image hallucinée est à la fois porteuse d'une impression de familier, de vraisemblance et d'un sentiment d'étrangeté, d'insolite.

4.4.1 Un cadeau

D'ailleurs, la machine à coudre rappelle quelque chose de connu. Zürn se souvient d'avoir déjà vu pareil objet : « C'est un vieux modèle, de ceux qu'elle connaît depuis son enfance » (p. 36). Ce n'est toutefois pas autour de cette impression de déjà-vu que l'hallucination se développe, mais autour d'un autre souvenir, beaucoup plus récent que celui de la machine à coudre. Ce souvenir prend source dans la poésie :

Et *maintenant* elle saisit le sens de cette image. Une phrase qu'elle a lue il y a longtemps dans un poème et qu'elle n'a pas oubliée lui revient en mémoire, parce qu'elle crée une atmosphère – comme celle d'un autre monde : « Quelqu'un coud ! Est-ce toi ? » (p. 36)

Ainsi, le vers serait le (pré) texte de l'hallucination; il recèle déjà l'étrangeté – à la fois au sens de « bizarre » et d'« étranger » – du phénomène hallucinatoire¹⁴³. Mais il y a plus : « Ce matin même elle a envoyé à " l'Homme Blanc " un cahier contenant ses dessins. Sur la dernière page elle a collé une petite étoile rouge entortillée dans du fil blanc. Autour de cette étoile, elle a écrit en français la phrase en question » (p. 36). L'hallucination a donc à voir avec l'Homme Blanc; le vers, intégré au bricolage, s'apparente à une adresse, une dédicace qui lui est

¹⁴³ De surcroît, le vers fait une allusion directe à l'Homme-Jasmin. La citation de Zürn n'est pas fidèle: elle aurait dû écrire : « Quelqu'un roule, dort coud, est-ce toi, Lorellou ? ». Ce vers est tiré d'un poème de Michaux, *La valentie*. Or nous savons que Michaux a inspiré le personnage de l'Homme-Jasmin (voir Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées. Femmes rebelles*, Paris: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, 281 p. Voir aussi Patrice Delavenne, « Unica Zürn ou la folie à livre ouvert », *Frénésie*, « *Destin de femmes et folie* », n° 1, printemps, 1986, p. 57-71). Il est en fait « l'homme de la chambre parisienne »... Retrouver un tel vers dans un épisode hallucinatoire n'est donc pas anodin; l'Homme-Jasmin n'est pas loin !...

destinée. D'ailleurs, les couleurs qui annoncent habituellement l'Homme Blanc sont présentes chez la machine à coudre volante. On y retrouve le rouge : « Cette machine est en *couleurs* : noir, or, rouge. Beaucoup de rouge même! » (p. 36). Le blanc apparaît lui aussi : « La bobine de fil blanc tourne » (p. 36). Pour boucler la boucle et consolider le lien entre l'hallucination, l'Homme Blanc et le cahier à dessins, ce dernier affiche les couleurs signifiantes : l'étoile *rouge* entortillée de fil *blanc*. L'envoi du cahier à dessins, hommage, cadeau destiné à l'Homme Blanc consiste en l'événement réellement vécu duquel l'hallucination s'est inspiré. Toutefois, Zürn va plus loin : « Et *lui*, il lui envoie – en réponse et comme en cadeau – cette très jolie hallucination. Merci! » (p. 36). L'Homme Blanc est donc carrément à l'origine de la vision. Il a choisi des éléments qui ont permis à Zürn, en remontant la chaîne d'associations de ses souvenirs, de découvrir le sens de l'hallucination : il lui est reconnaissant de son attention... tout simplement!

4.5 Métamorphoses

Le dernier épisode hallucinatoire auquel nous nous attarderons est le plus complexe de tous. Au cours de celui-ci, Zürn ne se contente pas d'apercevoir des objets, de regarder des tableaux, mais devient elle-même le sujet de sa propre hallucination. Elle débute par l'apparition d'une scène : « Une grande scène vide, presque obscure apparaît [...] » (p. 121). C'est donc qu'un spectacle se prépare. Toutefois, l'image ne lui semble pas être, comme les autres fois, « le produit d'une hallucination » (p. 121) détaché, distancié, mais une représentation introspective, prenant naissance à l'intérieur d'elle-même « comme une image nette qui se forme au fond de son être » (p. 122). De fait, le spectacle qui s'annonce la concerne de près. Elle ne fait pas qu'y assister, mais y participe : « soudain le puissant rayon de lumière [...] se porte comme celui d'un projecteur au centre de la scène [...] Elle fait alors un bond au beau milieu de ce rayon [...] » (p. 122).

Cet épisode marque des changements importants dans la position adoptée par Zürn en regard du phénomène hallucinatoire. Comme la citation précédente le

laisse entrevoir, elle passe de la passivité à l'activité en cessant d'être une simple spectatrice pour se transporter sur la scène et se donner en spectacle. Cependant, il ne s'agit pas réellement d'une transition, mais plutôt d'un dédoublement : Zürn devient « sa propre spectatrice » (p. 122). Elle possède désormais la faculté de se percevoir dans deux rôles et d'occuper deux lieux simultanément : « Et elle est couchée dans son lit, assistant au spectacle de sa danse » (p. 122). L'hallucination ne lui impose donc pas de choix, mais lui permet d'opter pour les deux possibilités. Spectatrice *et* spectacle, elle regarde *et* agit. De plus, l'hallucination introduit, par le dédoublement, un questionnement existentiel qui s'énonce en fonction des limites « entre le dedans et le dehors, entre le sujet et l'objet, entre le monde interne et la réalité extérieure »¹⁴⁴. Au fond, cette interrogation s'inscrit dans et par le corps qui, désormais double, brouille les frontières entre ces différentes dimensions. Considérant le corps comme « l'enceinte du sujet, le lieu de sa limite et de sa liberté »¹⁴⁵, il est donc permis de penser que le dédoublement subit par Zürn au cours de l'hallucination implique la construction d'une identité nouvelle, l'élaboration d'un nouveau rapport au monde. Pour répondre à ces changements, le mode de représentation de l'hallucination va être modifié pour placer Zürn au centre de l'épisode. Si, auparavant, il a toujours été question de l'apparition d'objets, de personnages distancés, détachés, ici, c'est tout le contraire qui se produit : le corps même de Zürn devient l'objet halluciné. En effet, Zürn se regarde, se contemple, s'observe : « Elle regarde son propre pied droit se porter de côté » (p. 123); « Elle se voit, traversant la scène, jusqu'au premier plan » (p. 125). En d'autres mots, elle assiste au « spectacle de son propre corps » (p. 126). L'expérience se rapproche d'une hallucination de type spéculaire, c'est-à-dire que le sujet « voit apparaître devant ses yeux étonnés sa propre image. En vérité, il lui semble que le double de sa personnalité physique est là, devant lui »¹⁴⁶. La modification du corps, déjà suggérée par le

¹⁴⁴ Pierre André, Thierry Benavides et Françoise Canchy-Giromini, *Corps et psychiatrie*, 2e éd. rev. et corr., Paris, Heures de France, 2004, p. 55.

¹⁴⁵ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 2e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 14.

¹⁴⁶ Jean Lhermitte, *op. cit.*, p. 124.

dédoublement, est poussée plus loin : une série de métamorphoses se produit, qui le fait s'ouvrir, se refermer, se fractionner, s'emmêler, se transformer en animal, etc. Il n'est donc plus question de simplement représenter, figurer, mais d'être, d'incarner. Selon les termes de André, Benavides et Giromini, qui eux-mêmes reprennent une formulation de Henri Ey, le corps devient « un objet métamorphosé par l'impossibilité même de la métaphore »¹⁴⁷. À la différence du langage, qui « exprim[e] le vécu d'un phénomène »¹⁴⁸, le corps halluciné devient le lieu, le théâtre de la métaphore :

[...] il ne suffit pas pour être halluciné de dire que l'on sent des fourmis dans les bras ou que l'on est gonflé comme une outre. L'hallucination est présente lorsque l'expérience du corps est vécue comme réelle : le bras comprimé ne donne plus l'impression d'être comme rempli de fourmis, mais il est fourmilier¹⁴⁹.

4.5.1 Morcellement et transfiguration

Les métamorphoses se succèdent assez rapidement. Certaines s'enchaînent presque sans transition, donnant l'impression que le corps est une entité mouvante et changeante, comme perpétuellement en changement :

Là-haut son costume noir et étroit se transforme et devient multicolore. Elle se déploie, prend la forme d'une étoile lumineuse composée de tout nouveaux et innombrables bras et jambes, têtes et cous; elle devient une belle fleur monstrueuse, et mollement, comme une feuille de papier ou la fusée mourante d'un feu d'artifice, elle vient se poser sur la scène (p. 123-124).

Le corps, en tant que somme, n'existe plus. Il se fragmente, se morcelle au profit de chacune de ses parties qui acquiert une indépendance, une autonomie : « Ses cinq doigts deviennent cinq personnages aux caractères différents. Chacun entre en jeu et manifeste son existence propre » (p. 123). Le corps peut aussi prendre un aspect abstrait, informe. Il se transforme en une sorte de masse de chair, un

¹⁴⁷ Pierre André, Thierry Benavides et Françoise Giromini, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

ensemble désorganisé de membres emmêlés : « Sa tête a disparu dans un inextricable nœud de membres. Elle n'a plus de tête » (p. 124). Tantôt divisé en chacune de ses parties, puis ramassé sur lui-même, le corps se fait le lieu de transfigurations. Il s'actualise, s'incarne dans toutes les formes, tous les aspects possibles. Les limites de la chair n'existent plus. Libéré de son enveloppe astreignante, il se déshumanise : « elle sent [...] sa colonne vertébrale se changer en serpent » (p. 123). D'articulé à rampant, le corps de Zürn adopte un caractère animal. Il en prend non seulement l'allure, mais aussi la conduite, la démarche :

Le bras et la main forment un oiseau avec cou et tête, les doigts en sont le bec – ils poussent et poussent et s'incurvent pour se transformer en un long et dangereux bec d'oiseau. [...] il s'agit d'un grand oiseau des tropiques qui, d'une allure gracieuse et ondulante, va s'abreuver à la source (p. 124).

Ses membres se modifient pour prendre les propriétés de l'animal qu'il incarne : « elle est le scorpion [...] ses jambes et ses pieds grandissent et se soudent pour former un long et dangereux dard acéré et pointu comme une dague (p. 127) ». Plusieurs animaux peuvent même être personnifiés par ce seul corps : « il ne suffit pas de figurer l'apparition du tigre, son approche qui suscite l'épouvante des spectateurs, mais en même temps l'effroi des autres animaux qui le voient et ne savent ou fuir pour se cacher » (p. 125). Continuellement autre et nouveau, les lois terrestres ne semblent plus avoir d'emprise sur le corps. « Telle une flèche », il peut « prendre son essor dans l'espace » (p. 123). De même, n'est-il plus soumis aux limites humaines et peut dès à présent mettre en scène son propre anéantissement :

[...] elle est le scorpion qui se donne lui-même la mort. Sur le disque qui tourne toujours plus vite et où elle se voit couchée, ses jambes et ses pieds grandissent et se soudent pour former un long et dangereux dard acéré et pointu comme une dague. Il se courbe lentement vers le haut en un arc gracieux jusqu'à ce que sa pointe se place exactement au-dessus du centre de son plexus solaire (p. 127).

L'hallucination investit le corps d'un réel pouvoir qui se manifeste, se révèle à travers Zürn : « elle qui représente le tigre à la poursuite du gibier, le fauve

terrifiant! Elle qui a montré [...] que l'on est capable [...] d'avoir vingt bras et quarante jambes, de devenir un scorpion et de s'élever dans les airs! » (p. 129).

4.5.2 Danser, mimer

Il est intéressant de noter que ces métamorphoses se rapprochent, aux yeux de Zürn, de chorégraphies et de figures mimées. Elle ne parle jamais tout à fait de transformation, mais indique plutôt qu'elle exécute un nouveau pas, un nouvel enchaînement de mouvements : « Qu'elle le veuille ou non, un premier doigt se met à bouger, le poignet se ploie, la main décrit un petit arc gracieux et elle commence à danser » (p. 122); « il faut se faire mime si l'on veut représenter en même temps le poursuivant et le poursuivi » (p. 126). L'hallucination du corps est comparée à des disciplines au sein desquelles les mouvements corporels sont la base de l'expression. D'ailleurs, malgré les pouvoirs conférés par l'hallucination au corps, il est nécessaire pour Zürn d'acquérir un certain savoir sur l'art du mouvement :

Elle s'assoit un instant pour méditer. Le peu qu'elle sait du tigre lui revient en mémoire et se transforme en une connaissance si sûre, en un tel sentiment d'adoration pour cette bête magnifique que lentement elle s'identifie à elle et se sent devenir terrible (p. 125).

Ce qui est recherché au travers de ces danses, ces mimes qui mettent le corps dans tous ses états? Accéder à la maîtrise, parvenir à l'exécution, la représentation parfaite : « Qui est capable de représenter un oiseau s'approche de la maîtrise » (p. 124); « Celui qui représente au même moment le tigre et la fuite devant le tigre a gagné et est un maître » (p. 125). Les métamorphoses corporelles rappellent des rites initiatiques :

[...] elle se remémore la cérémonie qu'elle a vu dans un film sur l'Asie : « Les prêtres qui font entrer en transe les jeunes danseuses du temple ». Ils les prennent à deux mains par les hanches et les font tourner lentement sur elles-mêmes au-dessus d'un grand récipient plat dans lequel on brûle « quelque chose » à feu lent, ce qui produit une fumée au parfum enivrant. Les jeunes filles, des enfants encore, respirent cette fumée, sont prises de

vertige, perdent conscience jusqu'à ce que, les yeux fermés, elles se mettent à danser avec des gestes de rêve, très beaux, mais très précis (p. 126-127).

Par le moyen de l'hallucination, Zürn parvient à un niveau, un statut supérieur qui, sans la folie, lui aurait été inaccessible...

4.5.3 Double prodige

Devenue une formidable danseuse et le mime « le plus grandiose de tous les temps » (p. 126), Zürn a besoin d'un public pour consolider sa notoriété : « Dans l'espace sombre qui entoure la scène, elle devine les visages indistincts du public. On la regarde » (p. 122). Tous les yeux sont braqués sur elle : « [...] le rayon blanc du projecteur la suit de même que les regards du public accompagnent son envol » (p. 123). Évidemment, le public est conquis, subjugué par ses capacités extraordinaires, par ses performances à couper le souffle : « Les spectateurs ne semblent pas en croire leurs yeux. Ils sont bouleversés. Jamais personne n'a vu pareille danseuse » (p. 124). Zürn devient une vedette. L'idole est consacrée : « Alors éclatent des applaudissements tellement enthousiastes, le fracas de milliers de mains qui claquent » (p. 124). Forte de l'ovation qui lui est faite, elle n'hésitera pas à s'attribuer le mérite des hallucinations auditives (des instruments qui rythment sa chorégraphie) qui surgissent : « Elle ne voit ni musiciens ni instruments, mais toute ravie elle entend au fond d'elle-même les intonations solennelles de la harpe, du tambour, du tam-tam, de la flûte et surtout celles du petit et du grand gong chinois » (p. 122-123). Puisqu'elle détient le pouvoir de se dédoubler, puis de se métamorphoser, elle ne trouve pas impossible de produire, en plus, la musique qui retentit : « La musique qu'elle entend dans son for intérieur, elle commence à la connaître, elle sait d'avance les trois notes qui vont suivre celle qu'elle entend, avant même qu'elle se soit éteinte. À présent, elle est *sûre* que c'est elle qui compose cette musique » (p. 122). Son mérite est alors décuplés : « Double prodige : être danseuse – être compositeur » (p. 122). L'épisode hallucinatoire sert donc à merveille les tendances mégalomanes de Zürn...

4.5.4 Le grand chorégraphe

Toutefois, son triomphe ne lui est pas entièrement attribuable. Si son succès est si considérable et immédiat, c'est grâce à l'Homme-Jasmin : « quelque part dans l'obscurité, *il est là*, et c'est lui qui va la diriger comme un maître son élève » (p. 122). C'est donc lui le metteur en scène, le grand chorégraphe qui lui dicte les pas à effectuer, les gestes à poser : « Lui qui, sans aucun doute, est derrière la scène lui suggère l'idée d'une deuxième danse assez étrange » (p. 124). Il la dirige brutalement, exigeant « d'un ton dur et impatient » (p. 125) qu'elle exécute les figures les plus difficiles. Le talent de la danseuse étoile n'a d'égale que la rigueur de son maître. L'hallucination devient l'occasion de réaffirmer l'importance accordée par Zürn à l'Homme-Jasmin, la dévotion et l'obéissance dont elle fait preuve devant lui. La toute fin de l'épisode hallucinatoire démontre que l'Homme-Jasmin se joue de Zürn, comme s'il se plaisait à la manipuler. Attristée d'avoir dû perforer son plexus solaire, « ce bien le plus précieux qu'elle possède » (p. 127), pour représenter le suicide du scorpion, elle est scandalisée devant les gestes que l'Homme-Jasmin la force à exécuter : « Quelle cruauté, quelle machination diabolique que de la pousser à enfoncer son propre dard dans cette éclatante blancheur » (p. 127). Pourtant, il ne se soucie guère de ses sentiments et va jusqu'à se moquer de son désarroi : « Elle tombe dans une profonde tristesse. Elle se sent perdue et comme tuée, mais un rire étouffé et ironique derrière la scène, quelques mots brefs : “ Ça ne signifie rien, ce n'était rien qu'une petite cérémonie... ” » (p. 128). Ce que nous avons déjà relevé ailleurs quant à la relation de Zürn et de l'Homme-Jasmin s'applique également aux épisodes hallucinatoires : elle est une poupée docile abandonnée à sa volonté, un pantin servile entre ses mains.

4.6 Retour sur les épisodes

4.6.1 Observatrice

L'analyse des épisodes hallucinatoires a permis de mettre en lumière un certain nombre de phénomènes et procédés qui composent leur mécanique. D'abord, Zürn semble privilégier le rôle d'observatrice : elle assiste à la succession des scènes du premier épisode et contemple la danse aérienne de la machine à coudre rouge. Au cours d'un épisode sur lequel nous n'avons pas pu nous pencher dans ces pages, elle s'exprime en des termes qui la font paraître comme une spectatrice privilégiée, puisque le spectacle a été monté pour elle : « Quel programme n'a-t-il pas imaginé pour elle! Quel régisseur! Quelle maîtrise dans sa mise en scène de tels miracles! » (p. 120). L'expérience des hallucinations est vécue la plupart du temps sur le mode contemplatif; elle s'inscrit dans la logique de la passivité et de la distance sur laquelle toute son existence est basée. Cependant, nous avons vu que le dernier épisode lui donne en plus la possibilité de prendre part à l'action de l'hallucination en faisant de son corps l'objet halluciné. L'hallucination se fait par moments transgressive, permettant de déroger aux règles absolues qui règnent d'ordinaire sur l'imaginaire et l'onirique.

4.6.2 Polysémie

Les hallucinations sont de plus une occasion d'explorer et d'exploiter l'éventail des possibles; aucune discrimination n'est effectuée, aucun choix n'est exigé. C'est notamment le cas lors du premier épisode, lorsque la représentation hallucinatoire joue sur la polysémie en montrant l'agonie du fils pendu par l'évocation d'une nature morte ou d'une statue inanimée. Le dédoublement et les métamorphoses du dernier épisode peuvent aussi être compris en ce sens. D'ailleurs, à plusieurs autres reprises dans *L'Homme-Jasmin*, Zürn va vivre un phénomène similaire, mais dirigé vers l'autre à la place d'elle-même. Elle reconnaît simultanément deux personnes différentes en une seule. Elle effectue une « double reconnaissance » : « Elle demande des cigarettes au steward et

soudain reconnaît en lui un jeune libraire parisien » (p. 40). Ces personnages doublement reconnus acquièrent du coup une double origine : « En traversant la Joachimthalerstrasse elle sent la présence d'un homme de Paris. D'un bref coup d'œil elle reconnaît en lui un vieil ami américain de petite taille » (p. 57). Il ne s'agit donc pas d'une méconnaissance, d'une confusion ou d'une mauvaise identification, mais d'une capacité, puisqu'il n'y a aucune obligation de poser un choix, de percevoir *à la fois* du même et de l'autre. En ce sens, l'inconnu peut devenir – doit devenir – connu. Ainsi, des étrangers qui partagent avec Zürn le même avion sont en même temps des gens qui lui sont familiers : « Au moment où elle entre elle entend la voix d'un homme qu'elle connaît [...] Donc il y a dans cet appareil des gens qui la connaissent! [...] Et elle entend d'autres voix de passagers qu'elle connaît : le médecin d'Essen, le marchand de tableaux de Berlin » (p. 40).

4.6.3 Réinterprétation sémantique

Les épisodes hallucinatoires opèrent également des réinterprétations sémantiques. C'est ce qui se produit lors du premier épisode lorsque les cheminées qu'elle aperçoit deviennent à ses yeux des tombes qui symbolisent les morts de l'Homme-Jasmin. La machine à coudre volante qui s'apparente à un oiseau s'inscrit dans cette logique. En dehors des épisodes hallucinatoires, Zürn procède à plusieurs reprises à ce genre de réinterprétation. Par exemple, le moindre message banal, s'adressant à un large public, se voit tout à coup compris comme une interpellation personnelle : « Sur le paquet de cigarettes elle lit : " Avec les félicitations d'Air France ". [...] On lui adresse des félicitations! » (p. 40). Ou encore, elle fait d'une image tirée d'une annonce publicitaire un symbole : « Ces bouteilles deviennent un symbole sexuel masculin » (p. 23). La bouteille se voit subitement chargée d'un sens nouveau : détournée de sa signification habituelle, elle s'associe désormais à l'image d'un sexe masculin. De la même façon, une voiture noire devient « le symbole d'une guerre à venir » (p. 40). Ces objets, investis d'une valeur symbolique, peuvent donc devenir des

éléments signifiants dans l'imaginaire de Zürn. Ce procédé se trouve merveilleusement illustré par ce passage où elle décrit l'effet que produit sur elle le film *Hold-up in London* : « Ce film lui donne l'impression qu'elle est elle-même cette banque qui n'est pas cambriolée, mais bel et bien enlevée comme un objet auquel on voudrait donner une autre destination » (p. 23). Il ne s'agit pas de piller, de dépouiller ou de vider de leur sens les objets et les images, mais de les faire dévier, de les déplacer pour les réinvestir d'une signification nouvelle. Il s'agit de rendre signifiant ce qui ne l'est pas de prime abord en effectuant un déplacement sémantique. Un déplacement qui s'exécute selon les variables connues-inconnues.

4.6.4 Reprises du réel

Dans le même ordre d'idées, les hallucinations puisent dans la réalité pour se constituer, se composer; elles reprennent des éléments connus qu'elles réinvestissent dans le scénario hallucinatoire. Les exemples de la corde tirée du film du sauvetage en montagne qui préfigure la scène de la pendaison de son fils et du vers qui constitue le (pré) texte de l'apparition de la machine à coudre sont en ce sens éloquentes. Outre les épisodes, nous pouvons aussi citer en exemple la fameuse cinquième colonne dont nous avons parlé au chapitre précédent qui prend naissance dans les personnages du film *Hold-up in London* : « Ces cinq gentlemen-gangsters deviennent pour elle une sorte de "Cinquième colonne" mystérieuse qui surgira quand elle sera en danger, comme des sauveteurs » (p. 23). Zürn récupère le personnage du gangster, réellement vu dans le film, pour constituer, dans son imaginaire, ses propres protecteurs, ses gardes du corps privés.

4.6.5 L'Homme-Jasmin et les hallucinations

Finalement, les épisodes hallucinatoires sont marqués de la présence et de l'influence de l'Homme-Jasmin. Les éléments blancs du premier épisode

trahissent son ascendant sur le phénomène hallucinatoire. La machine à coudre volante n'est pas le seul présent offert à Zürn de sa part. D'autres hallucinations proviennent de lui : « Qui donc est celui qui de toute la force de son amour grand et surhumain lui fait don de cette hallucination? LUI! » (p. 120). S'il se montre généreux, il peut également se faire impérieux; les figures de danse et de mime qui transfigurent le corps de Zürn lui sont dictées par l'Homme-Jasmin. En fait, depuis le glissement du fantasme à la folie, il n'a cessé de manifester son influence et d'imposer son pouvoir sur l'imaginaire de l'auteure, prenant part à tous les niveaux de l'univers onirique. Les rêves, déjà, nous renvoyaient à lui; les hallucinations le font de façon plus flagrante encore. Cependant, l'Homme-Jasmin n'est jamais l'objet de l'hallucination. Il ne constitue pas la représentation hallucinatoire, mais joue plutôt le rôle de producteur, d'artisan des apparitions. Zürn hallucine parce qu'il la place en situation de pouvoir le faire (par les hallucinations-présents ou par l'hypnose); mais elle profite aussi des apparitions pour entrer en contact avec l'Homme-Jasmin, pour le (re) trouver, le (re) joindre. Couple éternellement distant et passif, ils se servent des hallucinations comme d'un relai; les expériences hallucinatoires peuvent donc être comprises comme autant de moyens pour faire perdurer leur « amour grand et surhumain » (p. 120).

4.7 *Rêveuse ou hallucinée?*

Ce second chapitre nous a permis, par l'analyse des récits de rêve et des épisodes hallucinatoires relatés par Zürn dans *L'Homme-Jasmin*, d'esquisser la position adoptée par celle-ci par rapport au monde onirique. En effet, en nous attardant sur la mise en récit de ces phénomènes, il nous a été possible de dégager non seulement comment Zürn perçoit les rêves et les hallucinations, mais aussi comment elle vit ces expériences.

Nous l'avons vu, les trois récits de rêve se concentrent tous au début du texte; ils se déroulent avant que les premiers troubles mentaux ne se manifestent. Nous avons ainsi considéré que les rêves appartiennent à une période d'« avant la folie ». L'examen du contenu de ces récits suggérait que le rêve était inaccessible,

inatteignable. Malgré le désir de Zürn de retourner sur les lieux du rêve, la frontière entre les univers nocturne et diurne s'est révélée inviolable. Hors de sa portée, de son contrôle, le rêve se voit ainsi abandonné; après le dernier récit, Zürn ne rêve plus une seule fois.

Les hallucinations sont, pour leur part, beaucoup plus présentes. Il y a en fait deux fois plus d'épisodes hallucinatoires que de récits de rêve dans *L'Homme-Jasmin*. Elles débutent presque aussitôt les rêves envolés, avec l'apparition des premiers troubles; elles sont donc corollaires de la folie. De plus, les épisodes hallucinatoires ne s'essouffent pas avec la progression du texte; ils sont présents jusqu'à la fin. Au contraire des rêves, les hallucinations semblent pouvoir toujours être rejouées, rappelées; il suffit d'un peu de patience pour que, finalement, « quelque chose de tout à fait nouveau se manifeste » (p. 36). Les rêves et les hallucinations paraissent être des expériences oniriques vécues différemment par Zürn.

Au XIX^e siècle, ces deux phénomènes oniriques ont longtemps été considérés comme de proches cousins : « Jusqu'aux années soixante [...], l'analogie ou la parenté des phénomènes d'hallucination et ceux du rêve semble admise par le plus grand nombre de médecins ou de penseurs »¹⁵⁰. En effet, des psychiatres comme Esquirol, Moreau de Tours ou Alfred Maury furent tous d'avis que « le rêve et l'hallucination ont partie liée à des degrés divers »¹⁵¹. Jean Lhermitte rappelle même que, pour Moreau de Tours, ces deux phénomènes oniriques sont plus qu'apparentés; leur « mécanisme est, en réalité, identique »¹⁵². Il le cite en ce sens :

Si l'on explore profondément l'état psychologique d'un halluciné [...], on ne peut manquer d'observer que celui-ci se trouve plongé dans un état crépusculaire, c'est-à-dire de demi-sommeil. Les liens qui nous rattachent au monde extérieur, la conscience de nous-mêmes s'affaiblissent, et nous passons de la vie réelle à celle de l'imagination¹⁵³.

¹⁵⁰ Tony James, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés – ou à moitié endormis ». In *Les arts de l'hallucination*, sous la dir. de Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese et Silvia Bordini, Paris. Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 23.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵² Jean Lhermitte, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 19.

Aussi, rêveur et halluciné se trouvent dans un état similaire : la seule différence notable, note Tony James, reste que le sujet qui hallucine est « tout éveillé »¹⁵⁴. Cette considération implique donc de poser une équivalence entre les phénomènes en omettant, volontairement, de prendre en compte dans l'équation leur appartenance respective aux mondes nocturnes et diurnes : « L'idée que l'hallucination et le rêve sont au fond le même phénomène suppose que la veille ou le sommeil sont des accidents qui ne changent rien à l'essentiel »¹⁵⁵.

4.7.1 Similitudes

Si Zürn ne paraît pas vivre les expériences du rêve et de l'hallucination de la même façon, il n'en reste pas moins que, chez elle comme chez les psychiatres du XIX^e siècle, des similitudes existent entre les deux. En effet, tout comme le rêve peut se composer autour d'un reste diurne, l'hallucination puise dans le vécu de Zürn pour se constituer ou encore reprend des éléments réels qu'elle réinvestit dans le scénario hallucinatoire. De même, le rêve et l'hallucination effectuent tous deux des déplacements sémantiques; au cours du rêve, une composante peut être donnée pour une autre, tout comme les cheminées du premier épisode hallucinatoire sont en fait les tombes de l'Homme-Jasmin. Dans le même ordre d'idées, le fait que l'hallucination ne semble imposer aucun choix, mais tend plutôt à réaliser les différentes possibilités, se rapproche de la particularité du rêve qui consiste à privilégier le « et » au détriment du « ou bien » : « Là où, dans l'analyse, quelque chose d'*indéterminé* peut se résoudre par un *ou bien – ou bien*, on substituera à l'alternative un “ *et* ” pour l'interprétation [...] »¹⁵⁶. Finalement, depuis Freud, les rêves sont réputés être des réalisations de désir. Le rêveur, délivré de la censure du surmoi, peut laisser libre cours à des fantasmes qui n'auraient pas leur place dans la vie éveillée : « [...] ce sont des accomplissements

¹⁵⁴ Tony James, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁶ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, p. 76.

voilés de désirs refoulés »¹⁵⁷. Or nous avons déjà rapproché les hallucinations de la réalisation d'un désir; celui de retrouver, de rejoindre l'Homme-Jasmin. Sachant que ce dernier peut être considéré comme un fantasme entretenu par Zürn depuis l'enfance, il est dès lors probable, une fois la figure fantasmatique devenue objet de la folie, qu'elle cherche à donner suite à ce désir par le biais des hallucinations.

4.7.2 Possibilités

Malgré les points communs que présentent les rêves et les hallucinations, Zürn ne s'adonne pas aux deux de façon aussi enthousiaste. Nous l'avons déjà dit, elle pose même un choix clair : elle préfère le rôle d'hallucinée à celui de rêveuse. Après la longue analyse des rêves et des hallucinations que nous avons effectuée dans le présent chapitre et les rapprochements entre les manifestations oniriques que nous venons d'établir, nous croyons être en mesure d'expliquer ce choix. Si Zürn abandonne les rêves au profit des hallucinations, c'est avant tout pour une raison « pratique » : les phénomènes hallucinatoires, tout en empruntant des procédés proches de ceux du rêve, lui offrent des possibilités supplémentaires que les fantasmes nocturnes lui refusent. D'abord, nul besoin de dormir pour accéder à l'univers onirique. Cela constitue un avantage de taille; Zürn, grande « consommatrice » d'imaginaire, de fantasmes et d'événements extraordinaires, peut faire ces expériences les yeux grands ouverts, sans avoir à attendre la venue de sommeil et sans craindre les pertes inhérentes au réveil. La démarcation entre la réalité et l'hallucination semble plus poreuse, plus perméable que celle qui existe avec le rêve. De plus, les déplacements sémantiques effectués par les hallucinations ont la particularité de ne pas entraver l'accès à la signification directe des images qui surgissent devant Zürn. En effet, alors que le travail du rêve consiste justement à brouiller les liens entre les composantes pour le rendre trouble et obscur au rêveur, l'hallucination fournit les éléments essentiels au décodage de l'apparition. C'est le cas, par exemple, du second épisode hallucinatoire : non seulement l'image qui surgit (la machine à coudre) détient des

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 118.

caractéristiques (ses couleurs) qui indiquent sa « provenance » (elle est envoyée par l'Homme-Jasmin), mais elle se présente aussi sous une forme qui rappelle à Zürn un vers, puis un événement récent (le vers, qui mentionne que quelqu'un coud, est écrit par Zürn elle-même dans un cahier qu'elle a envoyé à l'Homme-Jasmin). De plus, cette chaîne de liens, qui lui permet de saisir le sens des images hallucinées, s'établit pratiquement en même temps que l'hallucination a lieu; pour décrypter le rêve, il faut exécuter un patient travail d'association des idées, des éléments, qui ne peut se faire que dans l'après-coup. Pour finir, l'hallucination semble davantage appréciée de Zürn au sens où elle lui permet, comme nous l'avons souligné un peu plus haut, de prendre contact avec l'Homme-Jasmin. Le rêve, rappelons-nous, posait en cette matière un refus : « Quand, la nuit suivante, elle veut rêver avec lui elle se voit devant une porte fermée. C'est fini! » (p. 22). Le basculement du fantasme à la folie subit par l'Homme-Jasmin assure Zürn de la possibilité de le rejoindre, au moyen des hallucinations.

Aussi, bien que le rêve se révèle décevant pour les raisons que nous venons de mentionner, Zürn n'abandonne pas l'onirique pour autant. Ce choix lui aurait été en quelque sorte fatal, puisqu'il aurait impliqué le renoncement à l'Homme-Jasmin. Voilà pourquoi, pensons-nous, elle choisit une autre option, rendue accessible par le déclenchement de la folie : les hallucinations.

CHAPITRE III

ÉCRIRE (SUR) LA FOLIE : NOUVEAUX RAPPORTS À LA LANGUE

1. De la psychiatrie et de la littérature

Dès que la médecine eut commencé, au XIX^e siècle, de s'intéresser à la maladie mentale, il a été question de tenter de « lire » le délire des fous. Pinel, Esquirol et leurs contemporains considéraient qu'un bon aliéniste devait avant tout avoir la capacité de déchiffrer les comportements, les gestes, le langage de leurs patients. Ultimement, il s'agit d'arriver à lire à même leur âme, leur pensée, devenues de véritables textes. Sur les aliénés, par eux et en eux, s'inscrivent les signes de la folie que le médecin se doit absolument de capter et de décrypter. Mais, rapidement, on s'aperçoit que cette méthode comporte ses difficultés. La folie étant fondamentalement un objet « plus désordonné et plus fugace, plus insaisissable que tout autre »¹⁵⁸, le risque de voir la tentative de déchiffrement échouer demeure réel, même pour le médecin le plus exercé. Pour cette raison, les aliénistes, vers 1830, vont trouver moyen d'appuyer leur déchiffrement d'une seconde lecture, plus fiable, car s'appuyant sur un matériau plus stable : les textes écrits par les malades. Les fous, effectivement, écrivent :

Car l'aliéné entretient, comme par nature, un rapport privilégié avec l'écrit : spontanément, si on lui en laisse le temps [...] il se livre tout entier au gré des signes plus ou moins imparfaits qu'il ne peut s'empêcher de tracer¹⁵⁹.

Les productions écrites des malades mentaux représentent des sources précieuses que le médecin a intérêt à étudier avec le plus grand soin. Elles détiennent l'avantage de différer la relation entre le malade et le médecin et, de ce fait, de réduire l'influence de ce dernier sur le discours du premier. Les textes des fous acquièrent dès lors un pouvoir de révélation.

¹⁵⁸ Juan Rigoli. Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle. Paris, Fayard, 2001, p. 25.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

réduire l'influence de ce dernier sur le discours du premier. Les textes des fous acquièrent dès lors un pouvoir de révélation.

Il n'en fallait guère plus pour que les domaines de la psychiatrie naissante et de la littérature se mettent à se côtoyer :

Entre aliénisme et littérature, les contacts et les passages sont nombreux. Et celle-ci est bien loin de se réduire à un support interne, en attente d'une reconnaissance par la médecine. Les citations et références sont en fait réciproques, et quelques textes littéraires auront tôt fait d'assimiler non seulement les thèses de l'aliénisme mais aussi les formes dans lesquelles il les énonce¹⁶⁰.

Dès cette époque, la folie se voit investie d'un double statut, à la fois objet de la médecine¹⁶¹ et de la littérature. Les Romantiques auront d'ailleurs largement contribué à alimenter cette interrelation en faisant de la folie un thème romantique par excellence :

[...] la folie est [...] l'objet d'une double interprétation. [...] Pour le poète, la folie se présente souvent comme l'expérience unique, aux confins des sommets et des gouffres qui hantent l'être humain. Essentiellement ambiguë, elle résume la dualité fondamentale de la nature humaine, déchirée entre la passion de la démesure et la sagesse de la raison. Aussi est-elle, pour les tenants du romantisme, liberté et subversion, quand, pour les cliniciens, au contraire, elle est aliénation¹⁶².

Depuis, l'échange entre les domaines littéraire et psychiatrique s'est poursuivi. Loin de ralentir le mouvement, l'avènement de la théorie psychanalytique lui a insufflé un nouvel élan¹⁶³. L'exemple de *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen* montre la volonté de Freud d'appliquer « parallèlement ses découvertes à

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶¹ Les médecins, de leur côté, s'intéressent de plus en plus aux liens potentiels entre la création et la folie. Certains iront très loin dans cette recherche d'adéquation entre création et folie ; Lombroso est en ce sens le personnage sinon le plus célèbre, du moins le plus original. Il ne fera pas que rapprocher les termes entre eux, mais ira même jusqu'à postuler que génie et folie sont de même essence. Mais la thèse de Lombroso est jugée, même par ses contemporains, farfelue et très peu rigoureuse au plan scientifique. C'est davantage grâce à des médecins comme Réja, Morganteller, Prinzhorn, puis Ferdière que la psychiatrie a développé ses thèses les plus intéressantes sur la relation entre le travail des artistes et des écrivains et ceux des malades mentaux.

¹⁶² Michèle Nevert, *Des mots pour décomprendre*, Candiag, Balzac, 1993, p. 14.

¹⁶³ Notons au passage que quelques-unes des théories fondatrices de la psychanalyse (le complexe d'oedipe, le narcissisme, par exemple) sont tirées de récits mythologiques grecs.

la compréhension des oeuvres artistiques et de leurs auteurs »¹⁶⁴. La psychanalyse sera récupérée par les surréalistes¹⁶⁵ : « La pratique de la littérature se double d'une activité théorique. Il ne fait de doute pour personne que le surréalisme lui s'est appuyé en ce domaine sur la découverte psychanalytique »¹⁶⁶. Plus près de nous encore, les thèses de l'Art brut, dont Jean Dubuffet et Michel Thévoz se sont fait les principaux porte-étendards, défendent une position selon laquelle toute création relèverait, du moins en partie, de la pathologie :

Il faut donc admettre dans ce sens qu'il y a de la folie, à un degré variable, à la source de toute création d'art – et au plus haut degré dans l'art brut. L'idée d'un art « normal » est contradictoire. La créativité en ce domaine ne peut être entendue que comme déviance, transgression des normes¹⁶⁷.

Malgré la constance du rapport folie-littérature dans le temps, le malaise ressenti il y a deux siècles subsiste toujours. La folie apparaît tout aussi mouvante, fugitive qu'au temps des aliénistes :

L'écriture peut certes s'approcher du concept de folie, tenter de le circonscrire, et côtoyer quelques fous; mais la plupart du temps, cette confrontation génère des vibrations dysharmoniques, des partitions tendues et conflictuelles. Les ambiguïtés qu'ont manifestées, à l'égard des fous, surréalistes, théoriciens de l'Art brut, dénicheurs de fous littéraires, les affrontements des littérateurs et des psychopathologues, témoignent de cette difficulté¹⁶⁸.

En choisissant comme sous-titre à *L'Homme-Jasmin* « Impressions d'une malade mentale », Zürn s'inscrit en continuité du courant. Cependant, sa position face à celui-ci est particulière, puisque double. À la fois écrivaine et folle, elle appartient à cette catégorie d'individus chez qui « une perturbation psychique

¹⁶⁴ José Guimón. *Art et psychiatrie*. Genève, Georg, 2004, p. 54.

¹⁶⁵ D'ailleurs, la fascination pour le thème de la folie et pour le personnage du fou constitue une source importante d'inspiration pour la démarche surréaliste : « [...] le surréalisme est le premier et le seul mouvement poétique et artistique de grande envergure qui se soit collété expérimentalement à l'inconscient, aux maladies mentales et à la folie ». Voir Alain Jouffroy, « Préface. Le surréalisme, la folie et la mort », in *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, sous la dir. de Fabienne Hulak, Nice, Z'éditions, 1992, p. 12.

¹⁶⁶ Christian Vereecken. « Le surréalisme et le sens ou d'une certaine confusion du parlêtre et du mot », in *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, sous la dir. de Fabienne Hulak, Nice, Z'éditions, 1992, p. 17.

¹⁶⁷ Michel Thévoz. *L'art brut*. Genève, Skira, 1975, p. 175.

¹⁶⁸ Monique Plaza, *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 199.

accompagne tout le cours de leur travail créateur »¹⁶⁹. De fait, son œuvre littéraire repose en entier sur une volonté de dire, de décrire l'expérience de la folie, mais aussi d'y puiser son souffle, son élan. Chez Zürn, maladie mentale et création littéraire s'interpellent, se rejoignent, s'entralimentent : « Elle a su écrire sur sa maladie et pas seulement la décrire. Ainsi, écrivait-elle son mal, dans la mesure où vivre était précisément sa souffrance »¹⁷⁰.

1.1 *Unica Zürn, écrivaine*

À plusieurs reprises au cours de *L'Homme-Jasmin*, Zürn évoque sa pratique de l'écriture. Qu'il s'agisse de « messages urgents [...] à l'adresse des poètes qu'elle aime » (p. 44), d'« une lettre à destination de Paris » (p. 87), d'« une longue litanie » (p. 53) ou de « petits manuscrits » (p. 24), l'écriture semble une activité qui occupe une place considérable dans son existence. Elle représente non seulement un exutoire artistique, mais aussi un moyen de subsistance : « Comment va-t-elle mener sa nouvelle existence à Berlin? Elle y réfléchit et ne trouve pas d'autre solution que de se remettre à écrire de courtes nouvelles pour des journaux berlinois » (p. 56). Aussi, se dépeint-elle comme une artiste acharnée, en pleine rédaction, s'adonnant avec ardeur au travail : « Elle reste de longues heures assise à sa table, sous un soleil brûlant, et rédige » (p. 118). Au-delà de la simple mention de l'acte d'écriture, certains textes, réellement écrits par Zürn, sont nommés dans *L'Homme-Jasmin* : « [...] elle écrit le texte : “ À la maison des maladies ” »¹⁷¹ (p. 20); « Elle rédige le manuscrit : “ Les jeux à deux ” »¹⁷² (p. 21); « [...] elle écrit dans ses “ Notes d'une anémique ” »¹⁷³ (p.

¹⁶⁹ Michèle Nevert. *Introduction*. In *Les accros du langage*, sous la dir. de Michèle Nevert. Montréal, Balzac, 1993. p. 14.

¹⁷⁰ Ruth Henry, « Post-face », in *Sombre printemps*, Unica Zürn. Paris, Belfond, 1971. p. 108.

¹⁷¹ Nous avons déjà fait plusieurs fois référence à ce texte, inclus dans l'édition de 1999 de *L'Homme-Jasmin*, au cours de notre mémoire. Le lecteur doit donc se rapporter à la référence donnée précédemment.

¹⁷² Unica Zürn, « Les jeux à deux ». Chap. in *L'Homme-Jasmin*, Paris, Gallimard, 1999, p. 209-228.

¹⁷³ *Id.*, « Notes d'une anémique ». Chap. in *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*. Paris, Joëlle Losfeld, 2000. p. 15-34.

17). Il apparaît donc important non seulement d'insérer dans le récit le thème de l'écriture, mais aussi de faire de *L'Homme-Jasmin* une sorte d'anthologie, ou plutôt un archi-texte. Zürn se positionne comme écrivaine, mais aussi comme archiviste de sa propre œuvre. Le manuscrit en chantier de *L'Homme-Jasmin* est même évoqué au cours du texte : « [...] elle se met en tête de coucher par écrit l'aventure de sa maladie » (p. 118). Elle fait allusion à plusieurs reprises à « son manuscrit », qu'elle considère d'ailleurs comme « son bien le plus précieux » (*Notes...* p. 176). Par cette mise en abyme, *L'Homme-Jasmin* met en scène sa propre genèse; il repousse les limites de l'archivage et de l'« architexture » pour en arriver à lui-même se contenir.

1.1.1 Autocitation et ré-écriture

Certains passages de *L'Homme-Jasmin* consistent en des citations d'autres de ses écrits. Ces autocitations, toutefois, ne sont pas littérales, mais donnent plutôt l'impression que l'auteure a voulu résumer, synthétiser les textes, comme pour rendre leur intégration dans *L'Homme-Jasmin* plus harmonieuse. Par exemple, le passage suivant fait allusion au texte intitulé *La maison des maladies* :

Tout désir est interdit, lui dit le docteur Mortimer, médecin de cette maison. Le désir abîme la santé. Je vous l'interdis. Le conte de la réalisation du dernier vœu n'est rien qu'un conte de fées. Vous êtes très malade car quelqu'un a enlevé à coups de feu les deux cœurs de vos yeux. Pas étonnant que vous soyez contrainte désormais de regarder toujours en direction de la gauche, celle où se trouve votre assassin (p. 21).

Cette réplique du docteur Mortimer ne se retrouve pas intégralement dans *La maison des maladies*. En fait, l'interdit du désir, qui ouvre la citation, n'apparaît carrément pas dans le récit d'origine. Il s'agit d'un ajout, d'un ajustement apporté par Zürn. On peut penser que cette modification a pour but d'assurer l'enchâssement des récits, en établissant un lien entre les deux textes. En faisant prononcer par Mortimer un tel édit, elle rapproche ce personnage de celui des

médecins autoritaires, représentant du pouvoir institutionnel¹⁷⁴ qu'elle décrit dans *L'Homme-Jasmin*. Mais plus encore, cette interdiction de désirer, ajoutée à un texte qui raconte justement comment le fantasme construit autour d'un homme devient le déclencheur d'un délire, montre que l'écriture chez Zürn, dépasse, franchit, transgresse l'interdit. Car, malgré ce qu'en dit Mortimer, elle ne refrène en rien ses désirs qui, de fait, rejaillissent, émergent du texte.

La suite du passage appartient bien à *La maison des maladies*, mais est retouchée, remaniée. Ce qui, dans *L'Homme-Jasmin* se lit « Le conte de la réalisation du dernier vœu n'est rien qu'un conte de fées » fait référence, dans le texte d'origine, à cet extrait : « Les histoires que les gens racontent au sujet de l'accomplissement du dernier vœu ne sont que des fables, dit le docteur Mortimer, rien que des fables » (*Maison...* p. 259). Les phrases qui suivent subissent des transformations équivalentes. Les passages de *La maison des maladies* qui leur correspondent le plus directement sont les suivants : « Les cœurs de vos yeux ont été atteints en plein milieu » (*Maison...* p. 231); « Naturellement, il a dû se servir de deux armes [...] Il a dû se tenir ici, une dans chaque main, viser un œil avec chacune d'elles et appuyer sur les gâchettes en même temps » (*Maison...* p. 231-232); « Depuis, vos yeux sont en son pouvoir. La direction dans laquelle vous êtes contrainte de regarder c'est celle de l'endroit où il se trouve lui-même » (*Maison...* p. 235). En plus de modifier les passages cités, Zürn procède, lors de leur intégration dans le nouveau texte, à un renversement de leur enchaînement, mentionnant en premier ce qui, dans le texte d'origine, n'apparaît que vers la fin¹⁷⁵. Il ne semble pas important de citer le texte tel qu'il existe déjà, mais de le ré-inscrire, modifié, synthétisé, condensé, au sein d'un autre, duquel il devient partie prenante. Le principe est encore plus flagrant dans cet exemple :

Jeu de l'extension (car elle le voyait pour la première fois dans sa chambre à la hauteur incroyable de trois mètres). Jeu de l'incorporation (car elle sent qu'il l'incorpore en lui pour la détruire à nouveau dans son propre sein afin d'annuler cette rencontre). Jeu de la concorde (car pendant qu'elle s'endort il

¹⁷⁴ Voir le chapitre I.

¹⁷⁵ Les numéros de page en référence indiquent ce fait.

prend place – étendu de tout son long – dans son corps et tous deux reposent comme un sarcophage dans un autre) (p. 23).

Ici, certaines parties du texte *Les jeux à deux* sont résumées. Les différents jeux qui sont nommés (jeu de l'extension, de l'incorporation, de la concorde) font référence aux titres de quelques-uns des courts chapitres de ce récit. Le texte entre parenthèses renvoie à celui contenu dans lesdits chapitres. Aussi, nous lisons dans *L'Homme-Jasmin* : « car pendant qu'elle s'endort il prend place – étendu de tout son long – dans son corps et tous deux reposent comme un sarcophage dans un autre » (p. 23). Dans *Les jeux à deux*, nous trouvons :

Dans ces jeux où chacun découvre l'image blanche et nébuleuse de l'autre, et tandis que Norma fatiguée ferme les yeux pour s'endormir, Flavius se couche en elle comme un sarcophage dans un autre et ils dorment l'un dans l'autre (p. 218).

Il ne s'agit pas pour l'auteure de simplement reprendre de façon fidèle des morceaux choisis de son œuvre, mais de se servir de *L'Homme-Jasmin* comme d'un espace de ré-écriture. La rédaction d'un texte, dans l'idée de Zürn, n'est jamais totalement terminée, car pouvant se poursuivre, s'étendre et s'étirer au-delà de ses propres limites. Le travail d'écriture tend vers la ré-utilisation, dans le but de faire ré-apparaître, re-naître le texte dans une forme renouvelée.

1.1.2 L'Homme-Jasmin, le texte

L'écriture chez Unica Zürn, ou du moins dans *L'Homme-Jasmin*, semble toujours manuscrite; pas de traces de machine à écrire... Elle « écrit avec un crayon à papier sur de grandes feuilles blanches » (*Vacances...* p. 158). Ce fait pourrait sembler assez anodin, si ce n'était qu'elle précise chaque fois qu'elle écrit sur des feuilles... blanches! C'est le cas de la citation précédente, mais d'autres peuvent être données en exemple : « Elle écrit des messages urgents sur du papier blanc [...] » (p. 44); « [elle] renonce à écrire, se promettant de recommencer son manuscrit le lendemain sur la belle blancheur d'une page neuve » (p. 134); « Elle s'assoit devant le vide blanc de la feuille [...] » (p. 168). Si, en soi, une feuille

blanche paraît assez banale, dans notre contexte, elle acquiert une certaine importance. En effet, le blanc, nous le savons, évoque l'Homme-Jasmin. Ce dernier est d'ailleurs désigné comme le destinataire de son œuvre :

Ses petits manuscrits – sans valeur aucune – elle les a écrits sous le coup de la fascination provoquée par une rencontre pour les envoyer ensuite, en un geste quelque peu théâtral, à l'Homme-Jasmin afin qu'il les brûle (p. 25).

Mais l'Homme-Jasmin représente en outre le déclencheur, le moteur, la figure centrale de la folie. Zürn, en écrivant, comme le dit Henry, sur sa folie, écrit en fait *sur* l'Homme-Jasmin. Sur lui, c'est-à-dire à son propos; sur lui, au sens de *lui écrire dessus*. Insaisissable, distant et passif, l'Homme-Jasmin, se matérialise, se rend accessible grâce au geste d'écriture : la feuille devient son corps, sa substance, son essence. L'Homme-Jasmin ne se contente pas d'apparaître dans le texte; il est le texte.

1.1.3 *Moby Dick* : bâtir une œuvre sur un choc émotionnel

Bien que, derrière l'Homme-Jasmin, se profile l'écrivain Henri Michaux¹⁷⁶, c'est un autre auteur qui exerce une grande influence sur l'écriture de Zürn : Herman Melville¹⁷⁷, « l'homme auquel elle a dédié – pour des raisons précises – les six petits manuscrits écrits à Ermenonville [...] » (p. 24). Melville est surtout admiré par Zürn pour son *Moby Dick*. Toutefois, c'est davantage le contexte d'écriture de *Moby Dick* que le texte lui-même qui semble frapper son imaginaire :

¹⁷⁶ Quelques références à la poésie de Michaux sont décelables. Nous avons déjà parlé, au chapitre précédent, du vers tiré du poème *La ralentie* (« Quelqu'un roule, dort coud, est-ce toi, Lorellou? ») qu'elle utilise au cours du deuxième épisode hallucinatoire. Un autre vers, emprunté celui-là à *Premières impressions*, devient une injonction qui pousse Zürn à agir de la façon la plus bizarre: « Tout à coup lui vient en tête un vers d'un poème qu'elle a lu des années auparavant et qui se change pour elle en une irrésistible injonction : " Plante l'arbre à pain ". Ces mots [...] se répètent sans cesse en elle comme un appel pathétique, jusqu'à ce qu'elle décide " d'y répondre " [...] » (p. 137).

¹⁷⁷ Notons, au passage, que les deux écrivains, Michaux et Melville, possèdent les mêmes initiales : H.M. Ces deux lettres, nous le verrons plus loin, ne sont pas dépourvues de sens aux yeux de Zürn...

D'après ce qu'elle a lu, il a commencé son *Moby Dick* après avoir rencontré la dame irlandaise dans la diligence, au cours d'un voyage à travers l'Angleterre. Elle s'est plu à croire que cette rencontre – restée sans lendemain – a suscité le chef-d'œuvre de Melville (p. 25).

Cette anecdote prend évidemment une importance considérable aux yeux de Zürn puisqu'elle la rapproche de sa propre expérience : elle aussi a fait une rencontre extraordinaire, celle de l'Homme-Jasmin. Toutefois, si Melville a pu tirer de son expérience l'essence de son chef-d'œuvre, pour elle, cela s'est plutôt traduit en une chute dans la folie :

En réalité sa « cervelle de poulet » est trop faible, trop petite pour supporter une grande commotion avec fierté, pour pouvoir, comme l'a fait Herman Melville, par exemple, bâtir une œuvre sur ce choc émotionnel. Ah! ce défaut d'intelligence – elle n'est rien d'autre qu'un poulet qui rive ses yeux sur l'aigle tournoyant dans le ciel et qui se laissera tordre le cou dans une admiration hystérique (p. 89).

Au contraire de Melville, elle se dit incapable de transformer « un choc émotionnel » en une activité d'écriture : « Des rêves éveillés – sans avoir le pouvoir de les exprimer dans une œuvre. C'est bien tout » (p. 89). Pourtant, Zürn écrit. L'impossibilité de faire œuvre ne relève pas d'une inaptitude fondamentale, mais est plutôt redevable du fait qu'elle ne parvient à écrire *que* « des rêves éveillés » ; le matériau qu'elle donne à lire est essentiellement onirique¹⁷⁸. Aux yeux de Zürn, le récit de l'expérience de la folie ne peut déboucher sur une œuvre, car consistant d'abord et avant tout en une recherche, un travail sur la langue. Cette dernière se voit re-pensée, ré-ajustée et re-modelée pour la faire correspondre au délire. Zürn articule folie et écriture pour faire advenir un nouveau langage...

¹⁷⁸ Les récits de rêves et les épisodes hallucinatoires analysés dans le second chapitre en sont des preuves.

2. La chasse aux signes

Tout au long du texte, certains éléments – quatre chiffres (3, 6, 8 et 9) et trois lettres (H, L et M) – font surface de façon récurrente. Zürn ne se contente pas de les souligner ponctuellement, elle les identifie, à chaque nouvelle mention, comme détenant une réelle valeur, un véritable potentiel évocateur : « Ce chiffre [9] prend à ses yeux une très haute signification » (p. 18). Constamment à la recherche de ces éléments, elle les chasse, les débusque partout et dans tout, au point d'en devenir obsédée : « S'occuper du 9 et du 6 devient une manie. Ces chiffres commencent soudain à la rencontrer sur tous ses chemins » (p. 20). Zürn multiplie les stratégies pour réussir à les faire surgir, comme dans cet exemple où elle s'applique à « relire » les règles de l'arithmétique, qui ne servent plus à illustrer les relations logiques entre les différents nombres, mais se font une occasion de toujours retrouver le 9 :

Ce qu'étant enfant elle a appris en classe l'induit à tenter d'obtenir, d'une manière différente, toujours le même résultat : le chiffre 9. Elle fait la somme des chiffres de chacun des nombres : 18, 27, 36, 45, 54, 63, 72, 81 et trouve 9, car :

1 et 8 : 9
 2 et 7 : 9
 3 et 6 : 9
 4 et 5 : 9, etc. (p. 19)

Ces lettres et ces chiffres sont en fait des signes. Au sens de « faire signe », comme dans cet exemple où le H, L et le M se changent en une apostrophe : « Les lettres H.L.M. de l'entreprise parisienne de construction d'immeubles sont à ses yeux un salut, un grand sourire qu'on lui envoie » (p. 119). Mais également dans un sens près des conceptions linguistiques et sémiotiques du signe. Selon ces théories, est signe tout ce qui possède un potentiel de déchiffrement, de décryptage : « [...] un signe est quelque chose (objet, événement) qui devient signe par le fait d'être interprété ainsi par quelqu'un »¹⁷⁹. Cette caractéristique se retrouvait déjà chez saint Augustin, – avec qui, selon Todorov, l'histoire de la

¹⁷⁹ Bertil Malmberg, *Signes et symboles. Les bases du langage humain*. Paris, A & J Picard, 1977. p. 18.

sémiotique débute¹⁸⁰ – qui considérerait que traiter du signe consistait à « [ne pas] porte[r] son attention sur ce que les choses sont, mais au contraire sur les signes qu'elles représentent, c'est-à-dire sur ce qu'elles signifient »¹⁸¹. Dans *L'Homme-Jasmin* aussitôt qu'un signe est (re)trouvé ou (re)connu, l'auteure le (ré)interprète et le (ré)investit d'une signification, voire d'une dimension symbolique. Le signe de Zürn, tout comme celui des linguistes et des sémioticiens, est porteur d'un sens, lui-même tributaire de l'interprétation autant que de l'interprétant.

Cependant, les lettres signes et les chiffres signes – appelons-les comme ça –, ne se restreignent pas uniquement à ces deux acceptions. À plusieurs reprises, l'auteure de *L'Homme-Jasmin* va se plaire à leur attribuer une définition, une fonction nouvelle ou encore subversive, renversant ou contredisant la tendance à laquelle ils semblaient pourtant souscrire. C'est en fait que le signe possède un caractère polysémique¹⁸² : « [...] ce terme de *signe*, présent dans des vocabulaires très différents (de la théologie à la médecine) et dont l'histoire est très riche (de l'évangile à la cybernétique), ce terme est par là même très ambigu »¹⁸³. Zürn se permet donc, selon l'expression de Roland Barthes, d'« entrer dans la “ cuisine du sens ” »¹⁸⁴ afin de concocter sa propre définition du signe auquel elle donne une teinte particulière. Sa conception n'élude ni n'épuise l'ambiguïté du concept, mais s'y abreuve...

¹⁸⁰ Si, chez plusieurs auteurs antiques (Aristote, les Stoiciens, Clément...), on retrouve des réflexions autour du signe, Todorov considère que saint Augustin est celui qui a le mieux réussi à réunir, mais aussi à synthétiser et à théoriser, les différents écrits et doctrines qui ont été élaborés tout au long de l'Antiquité. C'est pour cette raison que Todorov fait débiter l'histoire de la sémiotique avec saint Augustin : « Mais Augustin n'a pas inventé la sémiotique ; on pourrait même dire, tout au contraire, qu'il n'a presque rien inventé et n'a fait que combiner des idées et des notions venues de différents horizons ».

Voir *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 13.

¹⁸¹ Saint Augustin, *La doctrine chrétienne*, cité dans Georges Jean, *Langage de signes, l'écriture et son double*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1989, p. 137.

¹⁸² Umberto Eco a pu recenser à l'aide de quatre dictionnaires (le *Grand Robert*, le *Grand Larousse de la langue française*, le *Littré* et le *Lexisi*) plusieurs définitions du mot « signe » qui vont de l'indice, de la marque et du symptôme au geste, à la cicatrice et à la forme graphique en passant par l'image, les lettres de l'alphabet, les signes du zodiac... Voir *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, trad. de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Le Livre de poche, 2002.

¹⁸³ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 36.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 228.

2.1 *Le signe versatile*

Dès le départ, nous avons traité des lettres signes et des chiffres signes en tant que deux groupes; d'un côté les trois lettres, de l'autre, les quatre chiffres. Cette répartition première n'est pas gratuite ou inconsiderée. Elle montre que chez Zürn, tout comme dans la théorie saussurienne d'ailleurs, les signes s'organisent en systèmes. Dans *L'Homme-Jasmin*, ces systèmes se révèlent passablement ouverts; chiffres et lettres peuvent se voisiner, se côtoyer. Amalgamés, ils forment alors un message secret, codé que seuls Zürn ou un « initié » peuvent déchiffrer. C'est le cas de la formule étrange que lui sert un envoyé de la cinquième colonne en guise de réponse lorsqu'elle l'interroge : « Pour être sûre qu'il sait *tout* ce qu'il doit savoir dans ce cas, elle lui demande de lui donner une lettre et un chiffre. Sans hésiter, il lui répond : “ L-H-M-6-9 ” » (p. 42). L'hétérogénéité de ces deux systèmes de signes se reflète dans l'aspect mouvant des signes eux-mêmes. Ils peuvent être décomposés, remaniés, déplacés pour apparaître sous une nouvelle forme : « Quand le 9 rencontre le neuf, elle les fait se tourner l'un vers l'autre jusqu'à ce que [...] leurs fronts s'appuient l'un sur l'autre tandis qu'en bas leurs pieds déjà se soudent. Ensemble, ils forment alors un cœur » (p. 19-20). Deux constats jaillissent de ce polymorphisme du signe. Cela prouve, dans un premier temps, que toute forme, toute image, voire tout objet, peut potentiellement renfermer un signe. Du fait, tout est susceptible de se faire langage. Toutefois, le langage au sens de Zürn, repose sur une dynamique particulière. La linguistique considère que le signe se définit « comme l'union d'un signifiant et d'un signifié (à la façon du recto et du verso d'une feuille de papier) »¹⁸⁵. Il se veut une « tranche (bi-face) de sonorité, de visualité [...] »¹⁸⁶. Toute l'économie langagière repose sur cette union des deux faces du signe : « La signification peut être conçue comme un procès; c'est l'acte qui unit un signifiant et un signifié, acte dont le produit est le signe »¹⁸⁷. Chez Zürn, cette économie n'a plus cours. Le signe n'est plus binaire, car le signifié, désormais versatile, peut se voir

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁸⁷ *Ibid.*

démultiplié en plusieurs variantes. La signification ne dépend plus de l'association de deux composantes, mais se décline plutôt selon un schéma arborescent, une chaîne associative qui déconstruit, décompose et décortique le signe, comme pour en épuiser toutes les possibilités d'agencement. Dans un second temps, la transmutabilité du signe devient une occasion d'illustrer habilement le jeu sur le chiffre et la lettre auquel l'auteure s'adonne par le biais de ses petits systèmes d'unités signifiantes. Car Zürn n'écrit pas : « quand le 9 rencontre le 9 », mais bien : « quand le *neuf* rencontre le 9 ». La nuance n'est pas futile. Pour véritablement former un cœur, il aurait fallu que les deux signes adoptent la graphie « 9 ». Or ce ne peut être qu'un choix délibéré que d'écrire, malgré tout, « neuf » et « 9 », puisque Zürn elle-même, dans la suite, parle des pieds et des fronts qui se rejoignent... L'« erreur » graphique paraît dès lors tout à fait volontaire. Elle permet d'exposer, dans l'écriture, les rapports entre chiffres signes et lettres signes et de mettre en lumière le penchant de l'auteure pour les manipulations langagières...

2.2 *Les chiffres signes*

Des deux systèmes, le plus fréquemment évoqué est celui des chiffres. Le 3, le 6, le 8 et le 9 réapparaissent régulièrement dans le récit, parfois mentionnés comme par hasard : « [...] elle éparpille six de ses petits mouchoirs blancs sur la place [...] » (p. 63). À d'autres moments, ils sont clairement annoncés, volontairement soulignés par Zürn : « Le 6-6-66, une date qui lui semble digne et significative » (*Notes...* p. 171). En fait, ce système de chiffres signes devrait, pour rester fidèle à la façon dont elle le conçoit, être présenté comme suit : 9 – 6 – 8 – 3. De la sorte, ils sont non seulement placés en ordre d'importance (le 9 et le 6 sont les plus souvent évoqués), mais ils forment également une suite qui illustre le lien qui s'établit entre eux. Ce lien consiste moins en un rapport causal qu'en un jeu sur leur forme, leur aspect. En effet, en les déplaçant, les renversant, en modifiant leur tracé, elle parvient à les placer en position « inter-référentielle », les faisant se contenir les uns dans les autres. Si le 6 est tout simplement un 9

renversé, le 3 et le 8 offrent davantage de modifications possibles : « Elle [...] considère le 8. Elle le partage en deux par un trait vertical et obtient deux trois qui se regardent dans les yeux » (p. 19); « Elle dessine de nouveau un 9, prolonge vers le bas sa courbe douce et ajoute au pied la boucle du 6 : l'image du 8 apparaît » (p. 20). La relation contiguë entre les chiffres signes s'illustre également de façon plus subtile, voire allusive. Sous une série de 9, se dessine en filigrane le 3 : « Elle appelle le 999 comme si c'était le numéro du Central où se trouve le grand hypnotiseur » (p. 64). Zürn use de l'énumération et de la répétitivité d'un signe pour en évoquer un autre. Soulignons qu'ici, le fait d'allier le 3 et le 9 dans une même formule semble nécessaire pour que la communication soit efficace. L'interrelation des chiffres signes provoque la signification.

Cette position inter-référentielle distingue le signe de Zürn de celui de Saussure. Pour ce dernier, le sens ne peut concrètement s'établir que lorsque le signe, à l'intérieur d'un système, est mis en relation avec d'autres signes. Ils se discriminent entre eux, sur la base de leurs différences : « Leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas »¹⁸⁸. Pour la linguistique structurale, cette opération discriminatoire conduit à établir la valeur du signe. Le sens n'advient qu'à la condition que cette valeur se conjugue à la signification : « [...] le sens n'est vraiment fixé qu'à l'issue de cette double détermination : signification et valeur [...] »¹⁸⁹. En d'autres mots, pour qu'il y ait signe « il faut donc d'une part pouvoir échanger des choses dissemblables [...] et d'autre part comparer des choses similaires entre elles »¹⁹⁰. Pour l'auteur de *l'Homme-Jasmin*, au contraire, la valeur semble plutôt tributaire de l'analogie qui s'installe entre les signes. Chaque signe détient non seulement le pouvoir d'évoquer, mais aussi de représenter, d'incarner tous les autres. Le 3 peut se trouver dans le 8, le 6 dans le 9; ce dernier, amalgamé au six, donne le 8... Il n'est donc pas question de les comparer en déterminant ce qui les différencie des autres, mais de les

¹⁸⁸ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1915]. Paris. Payot, 1995. p. 162.

¹⁸⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

rapprocher en explorant toutes les possibilités de similitude, d'affinité et de proximité qu'ils peuvent potentiellement renfermer.

2.2.1 Symboles

La théorie saussurienne repose sur l'idée de l'arbitraire du signe, ou signe immotivé : c'est-à-dire que le rapport entre le signifiant et le signifié relève de la convention, ou comme le dit Barthes, du contrat. Par exemple, un même signifié peut avoir plusieurs signifiants différents, selon que ceux-ci font partie de systèmes linguistiques distincts (par exemple, « *apple* » et « pomme »). C'est en ce sens que Barthes ajoute à la nature contractuelle ou conventionnelle du signe un caractère collectif : « [...] l'association du son et de la représentation est le fruit d'un dressage collectif (par exemple, l'apprentissage de la langue française) »¹⁹¹. Les chiffres signes de Zürn, en revanche, paraissent motivés. En effet, pour les comprendre – les *dé-chiffrer* –, Zürn nous fournit une grille de lecture. Le 9 est désigné comme « le chiffre de la vie » (p. 20), le 6 comme celui « de la mort » (p. 20); le 8 représente l'éternité et le 3 est défini comme le chiffre de l'espoir. Le signifiant n'est plus uni au signifié lui étant conventionnellement attribué, mais « tient la place d'un autre pour indiquer le signifié »¹⁹² : les chiffres signes s'apparentent à des symboles.

Selon Todorov, le symbole est la plupart du temps considéré comme l'apanage de l'« autre »; un autre inférieur, marginal, ancien :

[...] nous déclarons que nous – les hommes adultes normaux de l'Occident contemporain – sommes exempts des faiblesses liées à la pensée symbolique, et que celle-ci n'existe que chez les *autres* : les animaux, les enfants, les femmes, les fous, les poètes – ces fous inoffensifs –, les sauvages, les ancêtres – qui, en revanche, ne connaissent qu'elle. [...] C'est à croire qu'une censure vigilante n'autorisait à parler de symbolique que si l'on utilisait des noms d'emprunt [...]. Un tabou territorial (les sauvages), temporel (les hominiens et les enfants), biologique (les animaux et les femmes) ou

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹² Laurence Baudin, *Les mécanismes idéologiques de la publicité*, cité dans Georges Jean, *Langage de signes, l'écriture et son double*. Paris, Gallimard. « Découvertes », 1989, p. 172.

idéologique (les fous et les artistes) a empêché d'admettre le symbolique dans notre vie et tout particulièrement dans notre langue¹⁹³.

Mais justement, Zürn appartient à cette catégorie d'individus marginaux. Femme, écrivaine et folle, elle semble toute désignée pour recevoir et accueillir le symbolique dans son existence, sa langue, son écriture. C'est sans répugnance ni fausse récusation¹⁹⁴ que « vie », « mort », « éternité » et « espoir » deviennent les grands thèmes auxquels elle se réfère pour « lire » dans les événements, les gestes et les objets qui l'entourent une signification qu'elle croit fermement lui être destinée. Dès qu'elle aperçoit un chiffre signe, la situation dans laquelle elle se trouve prend immédiatement un sens nouveau, elle acquiert une dimension symbolique : « Le 6-6-66, une date qui lui semble digne et significative [...] cette date d'aujourd'hui où le chiffre 6 se répète si souvent est consacrée à la mort » (*Notes...* p. 171). Un fait anecdotique peut du coup devenir signifiant : « Lorsque dans les jours où elle s'adonne à ce travail elle tire à un arrêt d'autobus à Paris le 999 comme numéro d'appel, elle est heureuse (p. 20). Une adresse toute désignée fait d'un simple hôtel un haut lieu symbolique : « Elle entre au 88, le double chiffre de l'éternité tout debout, à l'hôtel de l'Espérance » (*Notes...* p. 179). D'autres systèmes signifiants comme l'astrologie et l'iconographie chinoise sont récupérés par l'auteure qui considère leurs symboles comme le reflet, l'écho des siens propres : « Dans le Zodiaque, le Cancer, signe sous lequel elle est née, est représenté par un 69 flottant un peu de biais, et, à ses yeux d'Européenne, le signe chinois TAI GI (principe originel de tout) apparaît comme le 69 » (p. 19). Les chiffres signes sont pour Zürn des points de référence, des balises à partir desquelles une réinterprétation de l'existence devient possible; ultimement, il s'agit de faire adhérer les événements, les objets, les lieux aux règles particulières

¹⁹³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 262.

¹⁹⁴ Nous disons « fausse récusation », car force est de constater que le symbole est toujours présent – et l'a toujours été – dans les sociétés, les arts, la littérature, le langage : « La vie quotidienne nous invite en permanence à interpréter symboles, allégories ou métaphores. La substitution d'une image à une idée, le rêve, le cinéma, les messages publicitaires sont autant d'exemples de ce jeu perpétuel de cryptage/décryptage ». Aussi, loin de s'être effacé, le symbole se serait toutefois déplacé : « Si son caractère sacré et ésotérique tend à disparaître, l'objet symbolique, éternel et omniprésent, demeure, utilisé à des fins profanes ». Voir Corinne Morel, *Dictionnaires des symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2004, p. 13.

de son imaginaire. La portée symbolique du chiffre signe est par conséquent réduite à l'imaginaire de l'auteure et à son œuvre. Il ne peut être décrypté que par elle-même, par quelques « initiés », comme ceux de la cinquième colonne, de même que par le lecteur, initié principal, tout à la fois témoin et destinataire du texte. Le symbole ne relève pas, comme c'est la plupart du temps le cas, d'une convention collectivement établie, mais se veut plutôt individuel, subjectif, circonscrit aux limites « d'une création individuelle et valable seulement avec référence à cet individu ou à son œuvre »¹⁹⁵. Lorsque Zürn se couvre littéralement de symboles, à l'image des peintures rituelles, l'idée ne semble plus être celle du passage, de l'initiation d'un individu par une collectivité, mais de s'inclure par, pour et en elle-même au sein de la dimension symbolique qu'elle a créée :

Elle fait le compte de tout ce qu'elle porte : 1. un manteau; 2. une jupe ; 3. un corsage; 4. un slip; 5. un soutien-gorge; 6. une chaussure gauche; 7. une chaussure droite; et 8. son propre corps. Huit objets qui, de ce moment, circulent avec elle de par le monde. Elle est placée sous le signe de l'éternité tout debout. Elle trouve une grande noblesse à son état (*Notes* p. 180).

Cela peut se traduire de façon sauvage, violente, en gravant les symboles à même sa chair pour les arborer comme des tatouages :

[...] elle se taille, avec la pointe d'une lime à ongles, le chiffre 6 dans la paume de la main gauche. Car, tout d'un coup, le beau chiffre de sa vie – le 9 – s'est changé pour elle en 6. [...] Le six saigne dans le creux de sa main » (p. 39).

Incorporés, confondus à son corps, les symboles la pénètrent, l'habitent; elle-même devient le véhicule, le vecteur du symbolique.

2.3 *Les lettres signes*

Les trois lettres désignées par Zürn comme des signes, le H, le L et le M, sont différentes des chiffres signes au sens où elles réfèrent moins au sens linguistique ou sémiologique du terme qu'à des éléments qui « font signe » à

¹⁹⁵ Bertil Malmberg. *op. cit.*, p. 16.

Zürn, c'est-à-dire qui l'apostrophent. Rappelons, à cet effet, les lettres H.L.M de l'enseigne de l'entreprise de construction qui sont « à ses yeux un salut, un grand sourire qu'on lui envoie » (p. 119). *Signe*, dans le cas des lettres, est en conséquence à comprendre dans un sens plus large. Il s'ouvre sur un ensemble d'expressions apparentées qui l'affublent de teintes variées et lui confèrent des orientations différentes : « *Signe* s'insère [...] dans une série de termes affinitaires et dissemblables : signal, indice, icône, symbole, allégorie [...] »¹⁹⁶.

Les lettres signes se rapprochent parfois du signal ou même de l'avertissement. Elles l'introduisent à ces « nouvelles expériences », ces « nouvelles rencontres » dont Zürn se dit si friande¹⁹⁷ : « Elle sait donc à présent que, lorsque dans cette chambre d'hôtel qui lui est étrangère, les lettres H.M. la regardent, cela ne signifie rien d'autre qu'une rencontre » (p. 25). Tout comme les couleurs rouge et blanche se faisaient annonciatrices¹⁹⁸, les lettres signes sont des indices. Elles s'accompagnent d'ailleurs parfois de ces couleurs : « [...] deux initiales rouges sur les essuie-mains blancs lui adressent leurs salutations : H.M. » (p. 119). Surdéterminées de la sorte, les lettres signes s'assurent d'être efficacement et correctement décryptées. Les lettres peuvent aussi être des indications, des informations, mais cachées, camouflées dans un objet. C'est le cas de l'enseigne d'une galerie d'art « sur laquelle elle lit les deux majuscules : H.M. » (p. 55). Dès lors que les lettres signes ont été repérées parmi toutes les lettres composant les mots affichés sur l'enseigne, seules les premières sont retenues. L'enseigne ne sert plus à annoncer la galerie. Pour Zürn, elle n'est plus qu'un prétexte, une contrefaçon pour dissimuler, aux yeux de ceux qui ne savent pas « lire » correctement, le message qu'elle transmet. Les lettres signes constituent un langage secret dont il faut connaître la grammaire particulière pour être à même de le comprendre.

¹⁹⁶ Roland Barthes. *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁷ Nous en avons parlé aux chapitres 1 et 2.

¹⁹⁸ Il en a été question au chapitre 2.

2.3.1 H, L, M : folie et écriture

Les lettres signes se distinguent aussi des chiffres par le fait qu'elles ne possèdent pas de caractère symbolique. Le symbole, selon l'étymologie, renvoie à l'idée de réunir, de relier des parties, des éléments, pour (re)former un tout¹⁹⁹. Cela est toujours palpable dans les définitions sémiologiques données au symbole où celui-ci est décrit comme établissant un lien entre le signifiant, qui possède un fort potentiel évocateur et figuratif, et le concept qu'il représente. Les lettres signes n'élaborent pas une telle corrélation; aucune idée ne leur est directement rattachée. D'ailleurs, Zürn ne fournit pas, comme c'était le cas pour les chiffres signes, de grille pour nous rendre leur sens accessible, pour nous permettre de « lire » la signification du H, du L et du M. Cependant, le H et le M nous renvoient automatiquement à Henri Michaux, l'homme réel ayant inspiré la figure de l'Homme Blanc. De plus, elles évoquent un autre auteur, dont nous avons déjà parlé auparavant dans ce chapitre : Herman Melville. Nous avons dit que Zürn a pour ce dernier une grande admiration, due en grande partie au contexte d'écriture de *Moby Dick*. Michaux et Melville, qui ont donc tous deux pour initiales l'H et le M, se voient chacun attribuer une position particulière dans l'imaginaire d'Unica Zürn; l'un, du côté de la folie, l'autre de l'écriture. Subséquemment, les lettres signes H et M ne sont pas inopérantes, vides; elles signifient elles aussi. En fait, elles fônt sens, prennent sens dans, par la folie, mais aussi à travers et au moyen de l'écriture. Le cas du L, cependant, est plus compliqué. En fait, celui-ci ne semble pas avoir de référent précis. C'est le signe perturbateur, celui qui nous pose problème au niveau de l'analyse... Nous pouvons penser qu'en ayant accès au texte original, nous comprendrions peut-être mieux pourquoi, en plus du H et

¹⁹⁹ D'après Jean Ferré, si nous remontons aux sources étymologiques du terme « symbole », nous en venons à deux significations. La première le fait découler « du latin *symbolum*, ce qui porte le sens ou l'idée de mettre ensemble » ; la seconde vient du grec (*subollein*) et évoque l'action de « briser les tablettes ». Cette signification provient d'une tradition grecque selon laquelle deux individus, entretenant un rapport quelconque, conservaient chacun un morceau d'un objet brisé ; lorsque, ultérieurement, les morceaux étaient présentés, ils devenaient du coup signes de reconnaissance mutuelle.

Voir *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, Paris, du Rocher, 2003, p. 13.

du M, Zürn désigne le L comme un signe. Cependant, le L n'est que peu évoqué comparativement aux deux autres lettres signes; c'est donc un moindre mal de ne pas parvenir à le saisir...

2.4 *Les signes élus*

Zürn, nous venons de le voir, réorganise les systèmes signifiants, récupère et réinterprète les signes et les symboles. Par ces remaniements et ces réappropriations, ce n'est autre que l'économie langagière qu'elle remet en question. En considérant que l'écriture et la langue, par rapport à la folie, sont perméables, toujours sujettes à la contamination par le délire, nous en venons à formuler l'idée selon laquelle les lettres signes et les chiffres deviennent dans ce contexte des moyens de perpétuer, de propager et de transmettre la folie.

Il est essentiel, pour débiter, de noter que Zürn ne choisit pas n'importe quels éléments pour former son réseau signifiant : elle jette son dévolu sur des lettres et des chiffres. Or les lettres participent déjà à la composition de la langue, qu'elles fixent par l'écriture. Selon les différentes écoles, la linguistique les nomme « monèmes » ou « morphèmes » et les considère comme des unités qui *participent* à la constitution du signe; elles *ne sont pas* elles même « signes ». Les chiffres, eux, sont considérés comme des *symboles* mathématiques. Toutefois, ce sont des symboles immotivés : « [...] on parle alors de symbolisme à propos des signes mathématiques, chimiques, des messages chiffrés, de tous les cas où le rapport entre les signifiants est déterminé par des règles de construction logique [...] »²⁰⁰. Zürn renverse ainsi deux règles préétablies et généralement partagées pour circonscrire ses propres signes. De simples composantes, les lettres sont promues au rang de signe; les symboles mathématiques se révèlent désormais motivés. Zürn montre une volonté de retourner aux sources de la langue pour la faire renaître simplifiée, réduite à l'essentiel, à l'élémentaire. Trois lettres et quatre chiffres suffisent désormais pour signifier. Trois lettres et quatre chiffres

²⁰⁰ Pierre Lantz. *Symbolisme individuel (singulier), symbolisme collectif*. In Monique Segré. *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*. Paris, l'Harmattan. « Logiques sociales », 1997, p. 262.

par lesquels tout peut et doit être dit. Il s'agit donc d'une (re)conquête, d'une (ré)appropriation du signe, de la symbolique, mais aussi de la langue. Zürn réorganise les liens entre signifiants et signifiés, redistribue les représentations, réassigne les éléments, modifie les significations pour ouvrir la langue sur un nouvel espace de compréhension. En filigrane de la langue « normée » et « officielle » de *L'Homme-Jasmin*, émerge cette « autre langue » qui se cache, se fond dans la première et qui dérobe et récupère ses éléments pour constituer sa propre articulation et assurer sa propre signification. Mais Zürn n'identifie pas tout l'alphabet ou tous les chiffres de 0 à 9 comme étant signifiants; seuls quatre chiffres et trois lettres le sont. Ils sont donc choisis. De plus, si ces signes et ces symboles embrassent plusieurs définitions et courtisent différentes conceptions et théories, ils demeurent en revanche – nous l'avons dit –, invariablement les mêmes : 9, 6, 8, 3; H, L, M. En aucun moment, un autre chiffre ou une autre lettre n'est introduit à l'intérieur de ces deux systèmes. Jamais Zürn n'indique d'autres signes que ceux-ci. L'autre langue repose donc sur un processus de sélection, d'élection, mais aussi d'exclusion et de discrimination; les chiffres-signes et les lettres-signes sont des signes élus.

2.4.1 Quand la folie se fait langage

Ces signes élus nous renvoient tout de suite à l'idée selon laquelle Zürn considère la folie comme un état d'élection et les fous comme des êtres privilégiés. Souvenons-nous qu'elle parle à quelques reprises d'envoyés, d'initiés, de la cinquième colonne²⁰¹; tous font partie du même cercle restreint auquel elle-même appartient. Dès lors, il paraît logique de bénéficier d'une langue qui leur est réservée. Car, nous l'avons vu précédemment, ceux-ci connaissent et usent des mêmes signes que Zürn : « Pour être sûre qu'il sait *tout* ce qu'il doit savoir dans ce cas, elle lui demande de lui donner une lettre et un chiffre. Sans hésiter, il lui répond : “ L-H-M-6-9 ” » (p. 42). Aux fous élus répondent les signes élus; la langue fait le pont entre les deux.

²⁰¹ Nous en avons traité au chapitre 1.

Les signes élus servent de ce fait à constituer la « langue de la folie ». D'ailleurs, nous pouvons retrouver, dans l'organisation des signes élus, l'écho de manifestations de la folie que nous avons préalablement relevées. Nous songeons, en premier lieu, à la volonté de Zürn de reconnaître du même dans ce qui, a priori, se présente comme de l'autre. Ce désir de cerner le connu dans l'inconnu apparaissait tout particulièrement lors des hallucinations. À ces moments, un individu qu'elle ne connaissait pas était simultanément reconnu comme étranger et familier²⁰². Les deux systèmes auxquels appartiennent les signes élus peuvent être compris comme une réactualisation, dans la langue, de cette volonté. Comme nous l'avons expliqué précédemment, ils sont toujours composés des *mêmes* signes. Ceux-ci sont avidement recherchés, traqués par Zürn partout et à travers tout : affiches, adresse, date, lettres brodées sur un essuie-main... Elle les chasse donc dans ce qui est *autre*; au sens d'autre chose, d'autres objets qui, pour « les autres », justement, ne sont pas destinés à faire signe. « Autre » peut aussi être entendu au sens « d'autre système », extra-linguistique, comme le disent les sémioticiens²⁰³. Mais l'« autre système », c'est également celui que Saussure qualifiait de plus important de tous : la langue. Du point de vue du linguiste, la langue de la folie et ses chiffres et lettres signes seraient probablement perçue comme « autre ». Dans l'optique de Zürn, toutefois, la conception est renversée : l'autre langue, c'est celle comprise, parlée, écrite, bref partagée par tous les autres...

Par là, une autre manifestation de la folie se profile. Il s'agit du désir de Zürn de rendre le monde qui l'entoure signifiant à ses yeux; nous avons relevé ce fait dans le tout premier chapitre, lorsque nous exposions ses intentions de devenir la mesure de son univers, de faire fi des limites et des règles préexistantes. Grâce aux signes élus, Zürn peut poursuivre chacune de ces chimères : les objets et les événements acquièrent une signification nouvelle, fixée et déterminée par et pour

²⁰² Par exemple : « Elle demande des cigarettes au steward et soudain reconnaît en lui un jeune libraire parisien » (p. 40).

²⁰³ La sémiotique considère plusieurs systèmes extra-linguistiques, par exemple la mode, les objets usuels, le cinéma, la musique, etc. Tous ces éléments peuvent être abordés sous l'angle de la sémiologie puisque, selon Roland Barthes le « monde est plein de signes »... *op. cit.*, p. 228.

elle; les systèmes des chiffres signes et des lettres signes sont régies par les seules règles de son imaginaire, ils s'organisent en regard des conventions qu'elle a elle-même établies. De cette façon, la folie détient un mode d'expression qui lui est propre; elle peut se faire langage...

3. Le jeu sur la langue

La production écrite des fous se rapproche souvent du ludisme verbal. C'est même ce qui en fait une de ses marques distinctives : répétitions, reprises, re-littéralisation d'expressions figées, détournement de sens, réitération de l'exprimé dans l'expression, mots valises, néologismes, préséance des sons, ne sont que quelques exemples du jeu sur les mots que présentent ce genre de textes²⁰⁴. Le personnage de Sol, ce clown aux allures faussement naïves, est représentatif de cette approche particulière de la langue par l'écriture. N'empêche que malgré l'apparente gaucherie des « verrouilleux » et autres termes qui font sourire, les propos du clown n'en sont pas moins sérieux pour autant :

[...] le jeu de mots (ou jeu verbal ou jeu de langage) est une manipulation consciente de mots qui, dans une certaine mesure, amuse son créateur et vise à faire rire et – souvent – à faire réfléchir le récepteur potentiel²⁰⁵

Dans *L'Homme-Jasmin*, Zürn se plaît elle aussi à jouer sur et avec la langue. La chasse aux signes élus, d'ailleurs, en constitue un bon exemple; rechercher des chiffres signes et des lettres signes, c'est, en définitive, se livrer à un jeu à même la matière langagière... Comme nous travaillons sur une traduction, la question des jeux de langage ne peut être totalement élucidée. Le travail de traduction, inévitablement, masque le jeu sur la langue. Malgré tout, quelques types de jeux subsistent qui, vraisemblablement, se dégageraient du texte si nous avions accès à la version allemande. C'est toutefois à une forme très particulière de jeu – qui ne

²⁰⁴ Il s'agit là d'un échantillon des phénomènes langagiers relevés par Michèle Nevert dans ses études portant sur les rapports entre écriture et folie de même que sur les jeux de mots. Voir en particulier Michèle Nevert, *Des mots pour décomprendre*. Voir aussi Michèle Nevert, *Devos, à double titre*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 126 p.

²⁰⁵ Richard Arcand, *Figures et jeux de mots*. Beloeil, La lignée, 1991, p. 199.

s’efface pas devant la contrainte de la traduction, mais, au contraire, n’en est que plus apparent – que nous nous intéresserons plus longuement : l’anagramme.

3.1 *Les jeux de mots dans l’Homme-Jasmin*

Il existe des dizaines de jeux de mots qui peuvent être classifiés, rapprochés, comparés selon leurs procédés, les effets qu’ils produisent, les niveaux (sémantique, graphique, sonore...) sur lesquels ils jouent²⁰⁶. Dans *L’Homme-Jasmin*, les jeux qui demeurent perceptibles ne le sont pas en dépit du passage de l’allemand au français, mais semblent être reflétés par celui-ci. C’est le cas, par exemple, du jeu réalisé, par le moyen de la traduction justement, sur le titre d’une revue :

[...] elle reçoit une revue d’art qu’il lui a envoyée et qui s’intitule : *L’Infini*. Elle traduit ce mot par : *Das Unendliche* ou *Das Unvollendete*. Ces deux mots lui font l’impression quelque peu lugubre que « ce n’est pas encore fini » (p. 87).

En faisant passer le mot « infini » dans la langue allemande, Zürn trouve une signification qui se rapporte à sa propre situation; à ce moment, elle est encore une fois internée, se sent désespérée. Et dans les faits, ce n’est effectivement « pas encore fini » pour elle : d’autres internements auront encore lieu. En une autre occasion, elle utilise le même procédé pour rendre signifiant le nom d’une clinique psychiatrique : « Comment s’appelle cette clinique? “ La Fond ”. De ces mots, elle fait “ le fond ” (*Der Grund* ou *die Tiefe*). Doit-on se plonger dans quelque chose, l’approfondir – méditer en vue de déterminer la cause d’un problème? » (p. 159). Le jeu qu’elle effectue sur les mots relève donc du

²⁰⁶ Certains auteurs proposent de discriminer entre elles les différentes formes que le jeu de mots peut prendre. Ainsi, Pierre Guiraud distingue les « divertissements verbaux ou linguistiques » (par exemple, la charade, le rébus) qui ne jouent *qu’avec* les mots des « véritables » jeux de mots qui, eux, jouent *sur* les mots (comme le calembour, l’anagramme...). D’autres auteurs, en revanche, sont plutôt partisans d’une universalité du terme : c’est le cas de Laure Hesbois qui, dans son ouvrage intitulé *Les jeux de langage*, répertorie tout autant les mots croisés que la contrepèterie. Voir Pierre Guiraud, *Les jeux de mots*, Paris, Presses universitaires de France, 1986. Voir aussi Laure Hesbois, *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l’Université d’Ottawa, 1986.

déplacement sémantique²⁰⁷, en utilisant les nuances propres aux différentes langues, afin qu'ils traduisent son état d'âme, ses impressions; la traduction ne se fait pas seulement sur les mots, mais aussi sur elle-même.

Le jeu langagier peut se manifester également par une volonté de composer, d'écrire, de tracer des lettres, des mots en utilisant des matériaux qui ne sont nullement linguistiques, mais qui appartiennent plutôt à la sphère du matériel, des objets, de l'utilitaire. Zürn refait ainsi la preuve que tout, même le familier et l'usuel, peut devenir langage. Elle agit donc en bricoleuse de la langue, la faisant surgir, la créant, l'improvisant : « De ses derniers mouchoirs de papier qu'elle déchire, elle fait des boulettes blanches et en forme les lettres du mot libération » (p. 67). Si le procédé est ici différent du précédent, le résultat obtenu demeure le même : elle traduit en mots ses pensées, ses émotions. Le jeu de mots, bien que définitivement ludique, n'est cependant en rien comique. Zürn n'est pas humoriste, son texte n'a rien d'amusant. Le jeu de mots prend un nouvel aspect; il transcrit le tragique de l'expérience. Finalement, le jeu peut être poussé à l'extrême. En cette occasion, la langue se voit radicalement simplifiée, amenuisée. Elle se perd, s'efface au profit des seuls sons :

[...] la ville tout entière commence à se faire comprendre au moyen de « signaux sonores ». Comme s'il n'était pas nécessaire aujourd'hui de se parler, ainsi qu'on le faisait les autres jours. [...] On frappe dans les rues, on frappe sur les toits, on frappe dans les caves. Par ce moyen, on s'envoie des messages (p. 128).

Zürn montre la volonté de retourner à une forme première, originelle du langage, où les sons suffisent pour s'exprimer. Cela rejoint la chasse aux signes élus qui avait pour résultat de constituer la langue de la folie; une langue « simplifiée », composée uniquement de trois lettres et de quatre chiffres qui suffisent tout de même à s'exprimer.

²⁰⁷ « [...] le déplacement [...] joue sur la répétition du signe ou d'une partie du signe. [...] Dans le déplacement sémantique, deux signes dont les images acoustiques et graphiques sont identiques [se] voient [...] cessant de faire sous-entendre deux termes en un seul pour les donner tous deux, à voir et à entendre ». Voir Michèle Nevert. *La langue qu'on affiche, le jeu verbal dans le slogan publicitaire au Québec*. Montréal. VLB. 1992. p. 86.

3.2. Les anagrammes

Des anagrammes, ces courts textes à la contrainte unique, mais combien exigeante, apparaissent régulièrement tout au long de *l'Homme-Jasmin*. Elles interrompent soudainement le fil de la narration et provoquent un effet de lecture qui se rapproche du malaise. D'abord, le lecteur se demande pour quelle(s) raison(s) Zürn choisit de placer des anagrammes entre les lignes d'un récit qui relate une expérience aussi personnelle et intense que la folie. Ensuite, il est frappé par la rupture, tant de ton que de forme, amenée par le texte anagrammatique. La langue de *L'Homme-Jasmin* somme toute assez simple, ponctuée d'élans plus poétiques, se heurte à cette construction hyper normée, ouvragée, fruit d'un travail difficile et méticuleux sur la langue : « Le lecteur se sent aussitôt désorienté, incapable de se raccrocher à une structure thématique, et plonge dans un véritable torrent de sons et d'images »²⁰⁸. En outre, le lecteur se voit placé devant l'hermétisme, l'opacité des anagrammes; que veulent dire ces phrases toutes formées de mêmes lettres? Au-delà de la contrainte, de l'exercice de style, existe-t-il une signification? Ces impressions sont d'autant plus fortes chez le lecteur francophone qui bute contre la barrière de la langue²⁰⁹...

3.2.1 Définition

L'anagramme constitue une manipulation des signes graphiques. Elle consiste « dans la transposition des lettres d'un mot ou de plusieurs mots d'une phrase, de telle façon que ces lettres forment un ou d'autres mots ayant une signification toute différente »²¹⁰. Elle repose ainsi sur la permutation libre des lettres, provoquant du coup une nouvelle lecture du texte de départ : « Autrement

²⁰⁸ Victoria Appelbe. « Du wirst dein Geheimnis sagen » (« Tu diras ton secret »). L'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn. *Catalogue de l'exposition Unica Zürn présentée à la Halle Saint-Pierre*, Paris, Éditions du Panama, 2006, p. 28.

²⁰⁹ La traduction n'a pas réussi, étant donné la contrainte propre aux anagrammes, à les reproduire en français. Elles sont donc données en allemand. Des textes français les suivent, mais qui ne donnent qu'une idée approximative du contenu ; ce ne sont plus des anagrammes.

²¹⁰ Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 40.

dit, le même groupe de lettres [...] peut prêter à deux lectures. Il n'y a donc ni addition, ni suppression, ni substitution des lettres, mais seulement redistribution »²¹¹. Ce « nouveau message », comme caché à l'intérieur du texte donné, représente la raison pour laquelle l'anagramme fut longtemps considérée comme possédant un pouvoir prophétique, révélateur : « [...] l'anagramme a été pratiquée par les divinations et les ésotéries [...] On la trouve dans la Cabale où la transposition anagrammatique est un art de découvrir derrière les noms des sens cachés, mystérieux et prophétiques »²¹². Hesbois, remontant aux sources de la pratique anagrammatique, précise qu'elle se forme la plupart du temps à partir d'un nom propre, duquel est tiré « en général une définition tendancieuse (éloge ou critique), une prophétie ou, accessoirement, un pseudonyme »²¹³. Le XVII^e siècle fut un terreau fertile pour l'anagramme. À partir des noms des rois et des gens de la cour, on composait ainsi de petites phrases qui vantaient les qualités de ces personnalités : « La plus gâtée fut sans doute Marie Touchet, maîtresse de Charles IX, pour qui fut inventé ce gracieux compliment : “ Je charme tout ” »²¹⁴. Le principe était renversé, en revanche, lorsque venait le temps d'attaquer – verbalement – un ennemi : « C'est ainsi qu'au temps des guerres de religion l'anagramme fut mobilisée au service des passions et qu'Henri de Valois devint, pour les ligueurs, le “ vilain Hérode ” »²¹⁵. La galanterie a su elle aussi profiter de l'anagramme : « [...] de François I^{er} à Louis XIV, chevaliers et gentilshommes rivalisèrent de talent en l'honneur de leur dame, directement ou par bel esprit interposé »²¹⁶. La monarchie tombée, les caractères galants et tendancieux de l'anagramme s'émoussent; la modernité ne conserve guère que son aspect satirique. Dans le monde littéraire, la pratique de l'anagramme sert souvent aux auteurs à se construire un pseudonyme : François Rabelais devient ainsi « Alcofribas Nasier », Paul Verlaine « Pauvre Lelian » et Boris Vian « Bison

²¹¹ Richard Arcand, *op. cit.*, p. 255.

²¹² Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 41.

²¹³ Laure Hesbois, *op. cit.*, p. 46.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

ravi » ou encore « Brisavion ». L'anagramme, en ce cas, permet à l'écrivain de « devenir un autre sans cesser d'être soi »²¹⁷.

Il est difficile d'aborder l'anagramme sans évoquer Saussure. Ses recherches sur le sujet, à partir notamment des poèmes saturniens, sont en effet bien connues :

On sait qu'à côté de et contemporanément à son activité savante [...] Saussure a déployé des efforts considérables [...] dans la lecture anagrammatique (1906-1909) des textes d'abord archaïques, puis d'époques indifférentes (mais les langues « modernes » ne sont pas concernées)²¹⁸.

Toutefois, Saussure entend le terme « anagramme » dans un sens bien particulier qu'il rapproche davantage, sans pour autant oser établir une adéquation formelle, de ce qu'il nomme l'« anaphonie »²¹⁹. Aussi, l'anagramme sur laquelle Saussure s'est échiné n'entretient qu'un « rapport de lointaine analogie avec l'anagramme traditionnelle »²²⁰. Elle repose sur une combinaison de phonèmes (de sons), alors que l'anagramme classique consiste en un jeu sur les signes graphiques (les lettres). Saussure ne tente donc pas de « lire le poème comme si l'auteur avait commencé par écrire, avec les mêmes lettres, un tout autre vers »²²¹. De plus, l'anagramme de Saussure n'est pas totale, car il ne s'attache pas à retrouver toutes les mêmes lettres permutées, mais se contente de reconnaître et d'isoler, dans un vers donné, certains phonèmes précis qui, combinés, forment le nom propre d'un personnage héroïque ou divin²²² :

²¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

²¹⁸ Francis Gandon, « Anagrammes, grammes, psychanalyse : Saussure lecteur de Martial », *Kodikas/Code*, Volume 23, no 1-2, 2000, p. 109.

²¹⁹ « *Anaphonie* serait plus juste, dans ma propre idée mais ce dernier terme, si on le crée, semble propre à rendre plutôt un autre service, savoir de désigner l'anagramme incomplète, qui se borne à imiter certaines syllabes d'un mot donné sans s'astreindre à le reproduire entièrement ». Voir Jean Starobinski, *Les mots sous les choses. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris Gallimard, 1971, p. 27.

²²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²²¹ *Ibid.*, p. 28.

²²² Ce qui est étrange dans la recherche anagrammatique de Saussure n'est pas la définition qu'il donne à cette pratique d'écriture, mais le fait qu'il s'y intéresse tout court. En effet, si les réflexions sur les anagrammes sont contemporaines de ses efforts pour constituer sa théorie linguistique, les deux projets semblent pourtant contradictoires. D'un côté, la linguistique (et à l'horizon, la sémiotique) qui repose sur la notion de signe et s'élabore autour de son caractère arbitraire ; de l'autre, l'anagramme suite à laquelle la notion de signe se voit contredite... C'est ce

À l'écoute d'un ou de deux vers saturniens latins, Ferdinand de Saussure entend s'élever, de proche en proche, les phonèmes principaux d'un nom propre, séparés les uns des autres par des éléments phonétiques indifférents [...]²²³.

3.2.2 La pratique anagrammatique dans l'œuvre d'Unica Zürn

L'histoire de la pratique anagrammatique d'Unica Zürn remonte à l'année 1953. À cette époque, son compagnon Hans Bellmer travaillait à quelques anagrammes pour la version allemande de son ouvrage *Petite anatomie de l'inconscient psychique ou L'Anatomie de l'image*. Dans une lettre au docteur Gaston Ferdière, Bellmer parle en ces termes de l'intérêt vif et soudain qui naît chez Unica Zürn pour cette pratique : « [...] en me voyant faire mes anagrammes mystérieuses, elle commençait à m'aider un peu dans ces rébus ou puzzles à résoudre, avec une obstination et une joie fiévreuse [...] »²²⁴. De 1953 à 1964, Zürn compose cent vingt-quatre anagrammes. Sa passion pour cette pratique est telle qu'elle devient « un de ses modes d'expression privilégiés »²²⁵. Deux recueils d'anagrammes sont signés par Zürn. Le premier, *Hexentexte*, publié en 1954, avec une préface de Bellmer, est composé de dix anagrammes et dix dessins. Le second paraît en 1967; *Oracles et Spectacles* est constitué de quatorze anagrammes et de huit gravures. Une édition posthume qui réunit tous les textes anagrammatiques écrits par Zürn (ainsi que ses dessins) paraît en 1988²²⁶.

Si l'origine des anagrammes dans l'œuvre de Zürn est immanquablement liée à Bellmer – les textes sur le sujet que nous avons consultés ne manquent pas de lui en imputer la naissance –, elle a su s'approprier cette pratique pour la transposer dans une démarche originale et personnelle, qui, aux yeux de plusieurs, dépasse de beaucoup, sur le plan de la qualité esthétique, celle du « maître » :

qui fait dire à certains qu'il existe un « autre Saussure », empêtré dans des recherches entrant pourtant en conflit avec les idées et principes qu'il a lui-même établis ; une sorte de M. Hyde qui tente de saboter les desseins du consciencieux linguiste.

²²³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 28.

²²⁴ Alain Chevrier, *Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn*. Postface de *Lettres au docteur Ferdière*, Hans Bellmer, Unica Zürn et Gaston Ferdière, Paris, Séguier, 1994, p. 134.

²²⁵ *Ibid.*, p. 135.

²²⁶ Il s'agit du premier volume de ses *Œuvres complètes*.

Bellmer a initié sa compagne aux principes de base de l'invention anagrammaticale, mais elle est allée beaucoup plus loin que lui dans la pratique de cet art. Ses textes montrent une assurance parfaite qui dépasse les exigences techniques de l'exercice pour établir un mode de communication poétique admirablement raffiné et riche d'expression²²⁷.

La plus frappante particularité de l'anagramme telle que pratiquée par Zürn consiste en ce qu'elle prend la forme d'un poème; aussi, est-il plus juste de parler de poème-anagramme. Le caractère poétique donné aux compositions anagrammatiques semble être propre à cette auteure; si des écrivains sont réputés avoir écrit des poème-anagrammes – nous pouvons par exemple songer à Perec²²⁸ –, ils sont venus après Zürn. Elle apparaît donc comme la première à avoir poussé la pratique des anagrammes au point d'aboutir à une forme poétique : « Les poèmes anagrammatiques ont une histoire toute récente, et ce sont ceux d'Unica Zürn qui en sont à l'origine »²²⁹. L'anagramme de Zürn dépasse ainsi le simple jeu de mots; il n'est plus uniquement question de satire, d'éloge ou d'humour, mais bien de parvenir à insuffler à l'anagramme un rythme qui lui procure un aspect nettement littéraire, une valeur hautement esthétique.

La fin de la production des anagrammes de Zürn est à peu près contemporaine de la rédaction de *L'Homme-Jasmin*. Cette concordance entre l'aboutissement et l'inauguration de deux formes d'écriture diamétralement opposées pourrait suggérer leur difficile coexistence. Le texte prosaïque, dont les actions s'enchaînent selon une logique (quasi)linéaire, se mettrait en situation périlleuse en acceptant en son sein l'anagramme, car cette dernière, figée dans ses conventions, fixée dans son hermétisme, menacerait de faire éclater la narrativité. Le texte narratif en prose s'ouvre sur une certaine temporalité, sur un espace, sur des personnages qui prennent vie avec l'écriture, sur des lieux qui se dessinent par les mots. Il se développe, se déploie, emporté par l'intrigue, entraîné par les scènes qu'il décrit. L'anagramme, elle, n'aboutit que sur elle-même. Repliée, rabattue sur son propre « corps », elle est destinée à se répéter, se redire, jusqu'à

²²⁷ Victoria Appelbe. *op. cit.*, p. 33.

²²⁸ Georges Perec, *Alphabets*. Paris, Galilée, 1976, 176 p.

²²⁹ Alain Chevrier. *op. cit.*, p. 138.

épuisement de la lettre... Or l'hiatus annoncé n'a pas lieu. Si Zürn ne compose plus de nouvelles anagrammes une fois *L'Homme-Jasmin* entamé, elle ne les abandonne pas pour autant, mais en récupère plusieurs qu'elle greffe à son récit. Outre *L'Homme-Jasmin*, deux courts textes en prose, qui ne sont pas traduits en français, comportent aussi des anagrammes : *Im Hinterhalt* et *Die Trompeten von Jericho*. Ces textes, toutefois, sont demeurés dans une forme plus ou moins achevée. *L'Homme-Jasmin* apparaît donc comme le texte où la cohabitation prose/anagramme se montre la plus intéressante.

3.3 Les anagrammes de *L'Homme-Jasmin*

L'Homme-Jasmin compte en tout une douzaine de poème-anagrammes de longueur variée – de quelques lignes à plus d'une page. Ils sont répartis de la page 30 à la page 157; le texte faisant 170 pages, nous pouvons considérer que les anagrammes sont distribuées dans tout le texte, du début à la fin. Cependant, Zürn a tendance à les regrouper en « séries », les faisant s'enchaîner les unes après les autres. Par exemple, entre les pages 30 à 35, nous comptons cinq poème-anagrammes consécutifs, entrecoupés de courtes portions de texte narratif. C'est en ce sens que nous parlions, plus haut, du sentiment de rupture : le récit s'interrompt et fait place aux anagrammes.

3.3.1 Contraintes et lois

À l'instar des définitions tirées des textes théoriques sur les jeux de mots et de langage, Zürn donne une définition des anagrammes qui insiste essentiellement sur la permutation des lettres d'une phrase de départ et sur l'obligation de toujours utiliser les mêmes : « Les anagrammes sont des mots ou des phrases composées par transposition des lettres d'un autre mot ou d'une autre phrase. On ne doit utiliser que les seules lettres disponibles à l'exclusion de toute autre » (p. 30). Cette contrainte est scrupuleusement suivie par Zürn, qui semble aimer travailler sous cette haute exigence : « La recherche d'anagrammes est parmi ses

occupations celle où elle apporte le plus de passion » (p. 30). Très critique envers sa production, elle se déclare insatisfaite lorsqu'elle ne parvient pas à respecter les règles imposées par ce jeu particulier sur la langue. Se contenter de « l'à peu près » reviendrait à tomber dans l'imposture et la fraude esthétiques : « Résultat pauvre et imparfait. La règle de composition de l'anagramme commande d'employer toutes les lettres contenues dans la phrase d'origine. Mais ici certaines lettres sont restées inemployées et c'est interdit » (p. 154). La contrainte se meut en une véritable loi, un précepte qui n'admet pas la transgression.

3.3.2 Dangereuse fièvre

La pratique des anagrammes représente aux yeux de Zürn une réelle satisfaction, un véritable bonheur : « Inépuisable plaisir pour elle que celui de chercher une phrase dans une autre phrase » (p. 32). Comme lorsqu'elle parlait de l'écriture en général, elle affirme prendre plaisir à la composition d'anagrammes parce qu'elle y voit une possibilité de fuite, d'échappatoire : « La concentration et le grand silence que réclame ce travail lui donnent la chance de pouvoir s'isoler complètement du monde qui l'entoure et même d'oublier cette réalité » (p. 32). Les anagrammes assurent une « fonction psychologique défensive »²³⁰, lui permettant de se projeter « hors du monde », loin des difficultés et des maux de la vie réelle. Aussi, c'est à son imaginaire et, du fait, à sa folie que la renvoient les anagrammes : « La question sur quoi s'achève son anagramme : " Est-ce une folle " ? l'a particulièrement ravie [...] parce que naturellement elle y a vu un rapport avec elle-même » (p. 33). Cependant, cet isolement et ce retour constant à sa folie comportent des risques; la composition des anagrammes peut devenir frénétique, menaçante : « La vieille et dangereuse fièvre des anagrammes l'a reprise. Il en naît une après l'autre » (p. 158). Si l'on en croit Michel Pierssens, « toute recherche sur le langage a [...] pour rebord la folie »²³¹. De fait, le poème-anagramme fournit une occasion de plus de se laisser sombrer, de se complaire

²³⁰ *Ibid.*, p 136.

²³¹ Michel Pierssens. *La tour de babil*. Paris. Minuit. 1974. p. 34.

dans la folie, de se « laisser absorber par un monde imaginaire régi par l'anagramme »²³².

3.3.3 Origine

Les anagrammes, comme nous le dit Zürn, prennent une phrase comme point de départ; c'est de celle-ci que sont extraites les lettres à permuter et à reproduire. Zürn fait de ces phrases des titres qui, affichés en lettres majuscules, donnent le coup d'envoi au poème-anagramme. À l'occasion, le titre semble provenir de son propre imaginaire, par exemple :

Elle pense à la Chine et à l'impossibilité pour elle de visiter ce pays. Ce faisant, une phrase lui vient brusquement à l'esprit :

— DAS GEHEIMNIS FINDEST DU IN EINER JUNGEN STADT !

— *Tu trouveras le secret dans une ville jeune!* (p. 157)

Plus souvent, la phrase de départ qui tient lieu de titre est tirée d'autres textes lus par Zürn. Elle utilise un vers tiré d'un poème de Hans Arp, « Et elle coupe sa barbiche de roses », de même qu'une courte phrase inspirée d'un conte des *Mille et Unes nuits*, « L'esprit hors de la bouteille ». Le texte duquel elle s'inspire pour trouver la phrase de départ n'est cependant pas toujours littéraire; elle peut aussi bien se servir d'un article de journal :

Le lendemain elle lit dans le journal qu'on a brûlé le corps de Nehru sur du bois de santal et des feuilles de roses.

La phrase qui servira pour cette deuxième anagramme est donc :

— AUF SANDELHOLZ UND ROSENBLAETTERN.

— Sur du bois de santal et des feuilles de roses (p. 154)

En une autre occasion, elle utilise même un passage de la Bible :

Cette lettre est une anagramme composée de la phrase : IHR HAETTET EURE AUGEN AUSGERISSEN (*vous étiez prêt à vous arracher les yeux*) qu'elle a lu dans l'épître de saint Paul aux Galates [...] (p. 29).

²³² Victoria Appelbe. *op. cit.*, p. 33.

Le texte, littéraire ou non, semble donc être une source d'inspiration privilégiée pour la composition de poème-anagramme; en choisissant une phrase en particulier et en en extrayant de nouvelles, Zürn fait perdurer, s'étirer le texte au-delà de ses limites, ses frontières, elle le fait se poursuivre et se déployer en dehors de lui-même, de son corps, de son cadre. Cette extrapolation, toutefois, entraîne une dénaturation du texte de départ. Non seulement il se voit réduit à une phrase unique, mais qui en plus se répète, se redit sans cesse à travers les autres. Le texte n'est donc plus tout à fait lui-même, conservant quelques caractéristiques d'origine, mais prenant une forme, un aspect nouveau, obtenu par fragmentation, désarticulation et détournement²³³. Le poème-anagramme consiste donc en une réappropriation textuelle, mais aussi sémantique. Zürn devient la créatrice, la productrice du texte nouveau, tout en s'arrogeant les droits sur le texte de départ auquel elle donne un sens inédit. Anagrammatisé, le texte de départ est dès lors incorporé, annexé à son imaginaire; la contrainte rallie littérature, langue et folie...

3.3.4 Folie et souffrance

Les anagrammes ont très souvent comme sujet la folie. Zürn prend appui sur le texte anagrammatisé pour s'interroger sur les dérives et les déviations de son état mental :

Derrière ce front pur
Un monsieur parle, une idée voyage,
Une étoile s'égare dans son troupeau
[...]
Mer en folie – Folle idée
[...]

²³³ Le texte, « métamorphosé », fait songer au corps de l'épisode hallucinatoire au cours duquel de multiples métamorphoses s'enchaînent... Jean-François Rabain a d'ailleurs effectué un pareil rapprochement entre le corps et l'anagramme. En se basant sur les liens institués par Hans Bellmer entre désarticulation du corps et désarticulation langagière, Rabain propose de considérer que les anagrammes d'Unica Zürn mettent en place des « processus pulsionnels relatifs à l'organisation première de l'image du corps ».

Voir Jean-François Rabain, « Les anagrammes d'Unica Zürn », *La femme surréaliste, Oblique*, no 14-15, 1977, p. 263.

Est-ce une folle? (p. 33)

Toutefois, il ne s'agit pas de l'état extraordinaire dont elle fait la plupart du temps l'éloge, mais d'une folie beaucoup plus sombre, triste, voire tragique. En témoigne cette anagramme dont le titre, par ailleurs, est *La folie imaginaire* :

Tes chemins mènent dans l'arrière-pays B.
Il y tombe une pluie aveugle. Mal –
Malheur! Les délire sont prières. N-N-N-
Le vent souffle. S'engager dans l'imagerie
Du délire s'achève dans le chagrin.
Étroite est la chimère. S'élever à peine
C'est déjà souffrir. [...]

Misère qui commence – Dehi-
Dehi – Délire agité. N-N-N
Ça ne finira jamais ?
[...] (p. 154)

Le voyage au pays de la folie (« l'arrière-pays B ») en est un difficile, pénible; les pérégrinations de Zürn semblent la mener vers la désillusion, le malheur. Le procédé anagrammatique révèle une folie qui n'a plus rien d'enchanteur, comme si la permutation des lettres dévoilait son visage noir et sinistre : « [...] c'est le rêve et la chasse, les fêtes intérieures de l'esprit / qui l'envoient dans les jours des ténèbres et de pierraille [...] » (p. 157). L'anagramme signe l'arrêt de mort du grand émerveillement, de la belle illusion : « Ô mort du vieux pays de l'enchantement » (p. 155). Les thèmes abordés dans les poèmes-anagrammes font par conséquent référence à la souffrance, le désespoir, la fatalité : « Aimes-tu le couteau dans le sang? » (p. 53); « Fumée âcre qui erre au-dessus de la vie dure » (p. 35); « Votre fait : une calme maison unie au cercueil » (p. 30). Le jeu de langage n'appelle pas le plaisir, il traduit le chagrin et la douleur...

3.3.5 L'anagramme, l'Homme Blanc

Compte tenu du thème principal et récurrent des poèmes-anagrammes, il n'est pas étonnant de constater que les couleurs blanc et rouge refassent surface à

quelques reprises : « Blanchis, en courant vers nous [...] Heures bien faites pour rougir » (p. 39); « [...] les alouettes d'une main rouge étoilée / bâtissent leur nid. Mais elle tombe / en neige rouge vignerouge [*sic*] » (p. 35). Mais c'est surtout la présence de l'Homme Blanc, ou plus exactement l'évocation de sa présence, qui illustre de la façon la plus marquée le rejaillissement du délire dans l'anagramme. Il est représenté, par exemple, sous la forme d'un « génie de la bouteille », ce qui rappelle ses apparitions dans la fumée que Zürn provoque en jetant une allumette enflammée dans toutes sortes de récipients²³⁴ :

Sors de la bouteille!
Il vaincra celui qui hors de la bouteille
Salue comme une plume. Ah!
Grand aigle de mer, fraîcheur, ô Toi jour! (p. 47).

Si des doutes persistaient quant à savoir si ce poème-anagramme s'adresse vraiment à l'Homme Blanc, ils se voient soulevés par la mention, dans la dernière strophe, du « grand aigle »... En une autre occasion, le texte anagrammatique semble représenter la relation particulière qu'entretiennent Zürn et l'Homme Blanc : « À présent son regard rêveur te prend pour cible / Brefs sont nos jours et qui tournent trop vite en glace. / Hélas! » (p. 31). Le « regard rêveur qui te prend pour cible » fait écho à une autre phrase, citée au chapitre précédent dans laquelle Zürn affirmait que c'est « pour avoir cristallisé sa pensée sur lui pendant des années » (p. 88) que la maladie mentale est apparue. De plus, la même déception (« Hélas! ») de ne pouvoir véritablement rejoindre, rencontrer l'Homme Blanc se lit dans le poème-anagramme : la brièveté des jours « qui tournent trop vite en glace » rappelle les règles de la distance et de la passivité qui marquent leur relation. La présence de l'Homme Blanc peut aussi être évoquée de façon plus métaphorique, comme dans cette anagramme qui débute par la courte phrase « Tristan auprès d'Isolde » (p. 35). Le couple mythique, dans le passage par l'imaginaire de l'auteure, figure elle-même et l'Homme Blanc : l'amour impossible, tragique et fatal de la légende rappelle sa propre histoire d'amour... L'allusion, dans trois poèmes-anagrammes, à des fleurs peut aussi être entendue

²³⁴ Nous avons évoqué ce fait au chapitre 2.

comme une marque de l'apparition de l'Homme Blanc – qui était d'abord l'Homme-*Jasmin* – par le moyen du jeu de langage. Dans le premier poème, c'est la phrase de départ (dont nous avons parlé plus haut) qui mentionne d'abord une fleur : « Et elle coupe sa barbiche de rose » (p. 34). Cette même anagramme se conclut de la sorte : « la paix de la valériane » (p. 34). Dans le second poème-anagramme, c'est directement du jasmin dont il est question, toujours dans la phrase de départ : « Quand passé l'an fleurit le jasmin » (p. 52). Finalement, la troisième anagramme revient elle aussi au moyen de la phrase titre (citée une première fois plus haut) à la rose : « Sur du bois de santal et des feuilles de roses » (p. 154). Cette floraison du texte anagrammatique donne l'impression d'un retour de l'inconscient dans le travail d'écriture. De façon détournée, sous couvert de l'allusion, l'anagramme s'écrit à partir, sur et à propos de la dangereuse fascination pour l'Homme Blanc.

3.3.6 Permutation et prédiction

En plus d'exprimer la folie et le délire, la pratique des anagrammes chez Unica Zürn renoue avec la tradition prophétique ancienne. Le poème-anagramme s'apparente par moments à un oracle²³⁵ qui peut livrer, dévoiler un message :

[...] elle pose la question : te rencontrerais-je un jour?
L'anagramme lui répond ainsi :

Après trois courses dans la pluie
Fais une réplique de ton image
Quand tu es éveillée. Lui –
Le magicien! Des anges
Tissent ton corps dans celui du dragon
Combats en chemin! – longtemps
Quand il pleuvra je serai tienne (p. 31-32).

C'est sans surprise que nous constatons que l'anagramme est ici interrogée au sujet de l'Homme Blanc. Zürn semble vouloir faire surgir des mots l'avènement

²³⁵ N'oublions pas que le second recueil d'anagrammes d'Unica Zürn s'intitulait justement *Oracles et spectacles*.

de la rencontre tant attendue. Elle prend un franc plaisir au dévoilement amené par l'anagramme, heureuse d'y découvrir de mystérieuses indications, comme si, engagée dans une mission, le texte anagrammatisé figurait ses instructions : « Naturellement, cette information mystérieuse, à savoir que “ l'on doit s'adresser dans la toute nouvelle rue ” à un certain AMIN le TI, tout comme les paroles que prononce cet inconnu la ravissent » (p. 158). Parfois, l'anagramme montre une succession d'interrogations et d'exclamations : « [...] Coup! Qui! / Lui? Quand? Jamais! Chimère! [...] Quoi? Rien! » (p. 154). Ces questions brèves, imprécises, qui s'enchaînent presque frénétiquement, paraissent trouver une réponse immédiate dans le corps même de l'anagramme, comme au fur et à mesure de sa composition. Zürn se sert ainsi des vers anagrammatisés comme support pour lire, déchiffrer, trouver un sens prophétique ou instigateur au-delà de et à travers des mots. La permutation des lettres lui permet ainsi de révéler un sens latent, caché sous le sens premier.

3.4 *Faire s'écrouler l'économie langagière*

Nous avons parlé, plus haut, de la surprise, proche du malaise, ressentie par le lecteur lorsqu'il tombe, en plein récit, sur les poèmes-anagrammes. En fait, ce qui apparaît sûrement le plus étrange est l'existence d'une écriture à très haute contrainte, qui produit un effet de détachement, de retranchement, au sein d'un texte dont le sujet – l'expérience de la folie – est somme toute assez personnel, subjectif, voire introspectif. Il y a lieu de s'interroger sur le rapport existant entre la volonté de rendre en mots la maladie mentale, telle qu'elle a été vécue, subie, ressentie par l'auteure et l'anagramme, assurément intrigante, fascinante et intéressante, mais définitivement rébarbative à toute interprétation, car visant d'emblée à « saboter toute tentative de lecture normale »²³⁶. À la limite, nous pourrions nous contenter de penser que Zürn a introduit des poèmes-anagrammes dans *L'Homme-Jasmin* par souci d'archivage, s'assurant ainsi de prolonger leur durée de vie au-delà du simple recueil, ou encore dans une visée purement

²³⁶ Victoria Appelbe. *op. cit.*, p. 25.

esthétique, démontrant par là l'étendue de sa maîtrise de la langue. Mais ce serait oublier à quel livre – et à quelle auteure – nous avons affaire. Folie et écriture sont, chez Zürn et tout particulièrement dans *L'Homme-Jasmin*, intimement liées, s'entralimentant, s'interpellant sans cesse. C'est pourquoi les poème-anagrammes introduits par Zürn dans son récit ne peuvent qu'entretenir un rapport avec la folie : « [...] non seulement le malade mental prend sa folie comme objet de son expression, mais encore [il] la transmet doublement par la forme même que revêt sa production »²³⁷. De fait, ce lien se construit et se consolide au travers de la contrainte à la base même de la pratique anagrammatique : la permutation de lettres, tirées d'une phrase donnée, devant sans exception être réutilisées pour composer de nouveaux mots, de nouvelles phrases, de nouveaux messages. Cette contrainte se trouve, par ailleurs, également opérante dans la langue elle-même : un nombre fini de lettres compose un alphabet à partir duquel l'agencement et la permutation de ses unités permettent de produire toujours d'autres messages. Si l'on excepte le rapport signifiant-signifié, le nombre de ces messages peut potentiellement se déployer à l'infini. L'anagramme ne fait que reprendre le principe à la base de la langue, mais l'applique de façon plus sévère, plus rigoureuse. Au lieu d'explorer et d'user des possibilités infinies (combinaisons de lettres pour former des milliers de mots, arrangements des mots pour créer un nombre inestimable de phrases) qu'offre la langue, l'anagramme se contente d'un ou plusieurs mots (chez Zürn, la plupart du temps, une phrase) dont elle s'acharne à épuiser les possibilités de combinaison des signes graphiques :

[...] avec l'anagramme, la manipulation gratuite d'un stock restreint d'unités qu'il s'agit d'épuiser dans diverses combinaisons, le langage s'y trouve soustrait aux règles de la communication courante (production d'énoncés adaptés aux besoins selon un code préétabli) au profit d'une exploration systématique de ses possibilités intrinsèques²³⁸.

L'anagramme conduit en ce sens à envisager un nouveau rapport à la langue. Comme le souligne Hesbois, elle fait s'écrouler l'économie langagière en

²³⁷ Michèle Nevert, *Des mots pour décomprendre*, p. 19.

²³⁸ Laure Hesbois, *op. cit.*, p. 53.

instituant une « dimension du langage irréductible aux termes de la linguistique courante »²³⁹. L'anagramme consiste dès lors en un langage autre, car reposant désormais « non sur des différences, mais sur des analogies, non sur des oppositions exclusives, mais sur la coprésence des unités »²⁴⁰.

3.4.1 Anagrammes et signes élus

Cette conception particulière de la langue qui est ici introduite par le biais de la pratique anagrammatique en rappelle une autre que nous avons observée précédemment : les signes élus. Ce rapprochement se fait d'ailleurs au sein même du texte anagrammatique. La composition d'un poème-anagramme peut directement prendre source dans la manie de reconnaître et de trouver des chiffres signes :

À l'époque où elle était préoccupée du chiffre 9 elle avait pris pour point de départ d'une autre anagramme la phrase :

— UNSERE SCHICKALSAHL IST DIE NEUNUNDNEUNZIG.

— *Le nombre de notre destin est quatre-vingt-dix-neuf* (p. 31).

Les signes élus se présentent parfois dans le corps même de l'anagramme, comme dans cet extrait où les lettres H et M foisonnent :

Passé l'hiver, passé l'an, que chacun ranime
son année, ce merveilleux sang H.M.
Jubilation conjure la fureur de l'an chez le seigneur
Qui dans un an sera H.M. Jubile
Quand il fleurit. Oui, frère, oui, H.M.
Quand sa glace et son sang soufflent
tout brûle. Oui, oui, monsieur M.
[...] (p. 53).

À propos de cette dernière anagramme, Zürn précise qu'« en raison même du monogramme qui revient constamment dans ce morceau, elle le dédie à Herman Melville » (p. 52). Cela confirme notre précédente hypothèse selon laquelle les

²³⁹ *Ibid.*, p. 73.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

lettres signes renvoient à la figure de l'écrivain : l'anagramme devient un moyen de réaffirmer la signification des signes élus. La parenté entre pratique anagrammatique et signes élus est en une occasion illustrée de manière fort ingénieuse par l'auteure qui parvient à inscrire au cœur de l'anagramme le jeu sur le chiffre et la lettre sur lequel reposent les systèmes de signes :

[...] elle pense à l'anagramme qu'elle a faite en partant de cette phrase :

[...]

— *Quand le neuf s'est changé en six*

Voici le résultat :

Où pleut-il entre Neuf et Trois ?

La pluie entre nous c'est si neuf.

Le neuf des vents s'est changé en six.

[...] (p. 39)

Aux fins du procédé anagrammatique, tous les chiffres sont écrits en lettres. L'anagramme consistant en une manipulation de signes graphiques, on peut considérer, dans ce cas précis, que c'est là la raison de la préséance donnée à la lettre...

Le lien entre signes élus et anagrammes s'étend, au-delà de la reprise du thème, à leur mécanisme. Comme l'anagramme, les signes élus fonctionnent sur les principes de la sélection et de la répétition : les systèmes de lettres et de chiffres reprennent toujours les mêmes signes, à l'image du texte anagrammatique qui se restreint à un choix très précis de caractères. Signes élus et anagrammes réduisent donc l'économie langagière à une dynamique de la réitération. La relation entre les plans du contenu et de l'expression n'a plus rien d'arbitraire, mais repose au contraire sur des fantaisies d'interprétation et de symbolisation tout droit sorties de la folie – et donc hautement subjectives. Lorsque poème-anagramme et signes élus se mêlent, s'enchevêtrent, s'amalgament, nous assistons à la rencontre, la réunion de deux conceptions de la langue. La langue simplifiée, réduite à quelques signes élus trouve un écho dans la complexe manipulation langagière que représente le poème-anagramme; la langue cachée, presque

secrète, est mise en parallèle avec la langue anagrammatisée qui, elle, dévoile, révèle le sens latent des mots.

3.5 Anagrammes, rêves et hallucinations : le pont entre la contrainte et l'onirique

Dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud reconnaît que des recoupements peuvent s'effectuer entre le travail accompli sur la langue par le jeu de mots et celui dégagé de l'analyse des rêves. Sans aller jusqu'à faire du rêve et du mot d'esprit des parents, il autorise cependant leur mise en parallèle, établissant un rapport entre les matériaux et processus psychiques impliqués au cours du rêve et du jeu de mots :

Nous avons trouvé que le caractère propre au mot d'esprit et l'effet qu'il produit sont liés à certaines formes d'expression, à certains moyens techniques, parmi lesquels les diverses sortes de condensation, de déplacement et de figuration indirecte sautent le plus aux yeux. Or nous avons découvert que les mêmes résultats (condensation, déplacement et représentation indirecte) sont obtenus par des processus que nous connaissons comme étant des particularités du travail du rêve. Cette concordance ne nous invite-t-elle pas à conclure qu'au moins sur un point essentiel, le travail du mot d'esprit et le travail du rêve ne peuvent qu'être identiques²⁴¹?

Chez Zürn, une image, celle du miroir, invite au même rapprochement entre l'anagramme et le rêve. Dans un texte intitulé *La rencontre magique entre l'écriture et l'image*, Barbara Safarova considère la pratique de l'anagramme comme une « traversée du miroir » : « La fabrication de l'anagramme suppose la traversée du miroir, autrement dit la décomposition sémantique, le démantèlement morphologique et syntactique »²⁴². En l'occurrence, ce passage par le miroir a déjà été effectué par Zürn, au cours du premier rêve, au tout début de *L'Homme-Jasmin* : « Une nuit, au cours de sa sixième année, un rêve l'emmène derrière un

²⁴¹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Trad. de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 299.

²⁴² Barbara Safarova, « La rencontre magique entre l'écriture et l'image », *Unica Zürn, Catalogue de l'exposition Unica Zürn présentée à la Halle Saint-Pierre*, Paris, Éditions du Panama, 2006, p. 49.

haut miroir, pendu dans son cadre d'acajou au mur de sa chambre » (p. 15). La répétition de ce geste à l'allure rituelle et au ton métaphorique (Safarova parle « d'un acte qui dynamite la loi du symbolique »²⁴³) dans l'écriture de l'anagramme suggère que la langue, décomposée et démantelée, devient pour Zürn un moyen de franchir le seuil de l'onirique, de retraverser la frontière du rêve. Mais l'anagramme évoque de plus une autre manifestation onirique : les hallucinations. Effectivement, les poème-anagrammes de Zürn « font ressortir tout le plaisir du non-sens et sont comparables au débit verbal stimulé par les délires hallucinatoires »²⁴⁴. Aussi est-il permis d'établir un premier constat sur la relation de l'anagramme avec l'onirique : les bouleversements langagiers institués par le jeu de mots (r)établissent les ponts entre création littéraire et manifestations oniriques.

3.5.1 L'éventail des possibles

Le rapprochement entre l'anagramme, les récits de rêves et les épisodes hallucinatoires s'établit selon deux plans. Tout d'abord, sur le plan sémantique, où les mêmes efforts pour encourager et favoriser la polysémie au détriment d'une signification unique peuvent être constatés. Expliquons-nous. Nous avons vu au cours du chapitre précédent que l'hallucination avait tendance à actualiser plusieurs possibilités de représentation à la fois, sans imposer une interprétation ou une compréhension précise. C'était le cas, par exemple, lorsqu'au cours du premier épisode hallucinatoire, l'agonie du fils pendu est représentée par l'évocation à la fois d'une nature morte et d'une statue inanimée. Le rêve agit de la même façon en n'admettant pas de « ou bien-ou bien » entre des éléments qui pourraient être mis en opposition, mais privilégie plutôt le « et » ; de la sorte, un personnage, un lieu, une image, une action peuvent représenter de multiples autres idées, en plus de celle qu'ils suggèrent spontanément. Autrement dit, l'onirique n'impose pas, au rêveur, à l'halluciné, de choix : toutes les éventualités sont

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Victoria Appelbe. *op. cit.*, p. 27.

valables et méritent d'être réalisées. Le même phénomène se produit dans l'anagramme : les règles selon lesquelles les lettres et les mots font l'objet d'une discrimination dans l'ensemble des systèmes linguistiques et doivent nécessairement adopter un alignement et une juxtaposition précis pour communiquer et signifier sont renversées. Désormais, la permutation, la réversibilité sont de mise : les lettres et les mots sont exploités selon leur plein potentiel, toutes les avenues, les combinaisons sont explorées. Il ne s'agit plus de les aligner pour créer un sens particulier, mais de les mélanger, les inverser, les déplacer pour permettre à tous les sens de se manifester. Rêves, hallucinations et anagrammes se rejoignent donc par cette volonté de faire coexister les possibles en un même temps et un même lieu.

3.5.2 Reconnaître du même dans l'autre

La même ressemblance peut être observée entre l'anagramme et les phénomènes oniriques, mais cette fois au plan formel. La permutation et la répétition des mêmes lettres pour composer l'anagramme font écho à la manifestation hallucinatoire au cours de laquelle Zürn reconnaît simultanément en un individu quelqu'un de connu et un étranger. On se souviendra que nous avons nommé cette tendance « reconnaître du même dans l'autre »²⁴⁵. Cette propension a aussi été observée en d'autres occasions; par exemple, les systèmes de signes établis par Zürn peuvent y être associés. Il s'agit donc d'une préoccupation récurrente chez elle : l'autre doit se rendre familier. De fait, cela se reflète dans l'écriture, par le moyen de l'anagramme. La réutilisation des mêmes lettres jusqu'à saturation pour produire toujours de nouveaux messages consiste en effet à reconnaître du même dans de l'autre; le même (les lettres de la phrase de départ) resurgit de phrases dites « autres », parce qu'obligatoirement différentes de la première. L'anagramme donne l'occasion de rejouer, de réactualiser un phénomène associé aux hallucinations; la langue devient le véhicule de l'onirique, en reprenant, réutilisant et recyclant les procédés qu'il met en place et dont il use.

²⁴⁵ Nous l'avons exposée au chapitre 2.

3.6 *L'affranchissement par le jeu de langage*

Outre les conceptions particulières de la langue et des phénomènes oniriques, l'anagramme, et plus particulièrement la contrainte qui la sous-tend, entretient des rapports avec des manifestations bien précises de la folie. Nous avons traité de ces manifestations dans le cadre du premier chapitre de notre mémoire, lorsque nous nous sommes efforcés de dépeindre quelle représentation Zürn livrait de sa propre folie; nous les évoquons ici rapidement.

Nous avons d'abord parlé de la propension à se faire la mesure du monde, à devenir le centre de l'intérêt de tous et chacun; tout ne prend sens que par et pour elle. Les gens qu'elle croise, les messages qu'elle lit dans les journaux ou les objets qui l'entourent se voient investis d'une nouvelle signification propre à répondre à ses idées de grandeur, ses chimères et ses fantaisies. Nous avons ensuite noté une volonté de déconstruire les normes, de repousser les limites, de violer les frontières, de désobéir aux règles. Il lui est dès lors permis de réorganiser le calendrier à sa guise, nier la mort, poser des gestes extraordinaires ou exubérants sans avoir à en mesurer les conséquences, réaliser l'impossible, l'impensable, l'incroyable... Toutes ces manifestations de la folie peuvent être résumées, au fond, en une formule : il s'agit de se réapproprier le monde pour le réintégrer au sein de son imaginaire singulier. Réalité et irréalité s'inversent, les objets fantasmés et rêvés s'actualisent; la folie n'est plus marginale, ce n'est qu'une autre façon de vivre...

De prime abord, nous pouvons nous demander quel lien peut être établi entre ces manifestations de la folie et les poèmes-anagrammes. Car, si l'anagramme repose sur le respect des règles et des contraintes, sans quoi elle ne peut prendre forme, la folie apparaît pour sa part essentiellement subversive, agitatrice... C'est oublier que, derrière la contrainte, se profile un désir de perturbation. En effet, un des caractères essentiels du jeu de langage consiste en le détournement des fonctions langagières. En induisant un « double-entendre », selon le terme forgé par Guiraud, il (se) joue de la norme, court-circuite la logique verbale. Le jeu de mots « postule une défonctionnalisation de l'activité

linguistique normale »²⁴⁶. L'aspect purement fonctionnel accordé à la langue par la linguistique classique – nous parlons pour communiquer un message qui doit être correctement et clairement transmis d'un émetteur à un récepteur qui partagent les mêmes codes – s'efface au profit de la recherche du plaisir produit par le jeu de langage²⁴⁷ :

[...] on ne parle pas d'abord pour communiquer un message à autrui, on parle pour s'exprimer : pour le plaisir musculaire d'articuler certains sons, pour la satisfaction que procurent certains arrangements rythmiques, pour l'agréable surprise qui résulte de telle ou telle combinaison sonore. En un mot, on parle pour son plaisir²⁴⁸.

Volontiers subversif, le jeu de langage s'acoquine avec la critique, la satire, la raillerie et la contestation : « [...] cette dysfonction, cette disruption de la cohérence et de la logique verbale [...] peut être utilisée comme un moyen de dévalorisation [...] des choses dont on parle, des gens à qui l'on parle et enfin du langage lui-même »²⁴⁹. Le jeu de mots fait dérailler la langue, il la retourne sur elle-même, la détourne ; par extension, c'est le monde qu'il subvertit, ce sont ses structures, ses usages, ses lois qu'il fait s'écrouler :

[...] ce ne sont pas seulement les choses et les hommes qui sont mis en question, mais le langage et, à travers lui, les institutions auxquelles il sert de véhicule ; ces institutions dont il est en même temps, lui-même, une des plus importantes²⁵⁰.

²⁴⁶ Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 112.

²⁴⁷ Freud, dans son ouvrage intitulé *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, parle d'ailleurs longuement de ce plaisir retiré du jeu de mots. Il l'attribue notamment à l'allègement ou à l'économie de ce qu'il nomme la dépense psychique : « Allègement de la dépense psychique déjà existante et économie d'une dépense psychique qui serait à effectuer, tels sont les deux principes auxquels se ramène toute technique du mot d'esprit et, par conséquent, tout plaisir provenant de ces techniques » (p. 239). La dépense psychique consiste, selon l'aveu de Freud lui-même, en une notion assez imprécise. Pour faire court, disons que la dépense psychique relève des règles et des inhibitions imposées au sujet par la raison et l'éducation. Par exemple, dans l'utilisation sérieuse du langage, nous nous devons de ne pas céder à la tentation de privilégier les sonorités des mots plutôt que leur sens ; cette restriction que s'impose le sujet consiste en une dépense psychique. Aussi, en se laissant aller à jouer sur les mots, il en réalise l'économie.

Voir Sigmund Freud, *Le mot d'esprit*, *op. cit.*

²⁴⁸ Laure Hesbois, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁹ Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 114.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 116.

Les distorsions que subit le langage traduisent ultimement, comme le souligne Michèle Nevert²⁵¹ – se référant à Didier Anzieu²⁵² –, la révolte du Moi contre le Surmoi. En (se) jouant de la langue, le sujet n'a plus à se soumettre à ses lois et règles, mais peut la soumettre, la commander, voire la décomposer, la réduire en miettes ou même la détruire. Les poèmes-anagrammes de Zürn s'inscrivent dans cette visée perturbatrice, agitatrice, destructive; ils sont « une véritable attaque contre le monde, une sorte de revanche de l'inconscient »²⁵³. Le texte anagrammatisé représente un monde « transfiguré et tordu »²⁵⁴, une vision démantelée, déformée de la réalité. Il percute de plein fouet la raison et la logique, leur rétorquant par son volontaire hermétisme, leur opposant sa fragmentation et sa désarticulation. L'anagramme actualise le « désir destructeur qui se décèle dans les torsions imposées au langage »²⁵⁵. C'est en ce sens que la forme, la structure de l'anagramme fournissent un cadre au sein duquel la folie peut se manifester, se déployer, s'illustrer. La contrainte permet, provoque le surgissement, l'émergence de la folie dans la langue et désigne l'anagramme comme la forme d'écriture la plus apte à rendre l'expérience du délire. La folie se voit tout entière contenue dans et par le jeu de langage...

3.6.1 (Ré)appropriation et libération

Raymond Devos, en jouant sur et avec les mots, trouve la possibilité de « s'évade[r] de tous les enfermements : du réel comme de l'imaginaire; du langage comme de toutes structures établies »²⁵⁶. Mais la « folie » de Devos n'est pas psychose; celle de Zürn en revanche l'est bel et bien. Dans son cas, l'enfermement réel n'a pu être évité. L'asile, « espace où tout n'est vécu que par rapport à l'entrée et à la sortie »²⁵⁷, l'a plus d'une fois faite prisonnière de ses

²⁵¹ Michèle Nevert, *Devos, à double titre*.

²⁵² Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1981. 377 p.

²⁵³ Victoria Appelbe, *op.cit.*, p. 29.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Michèle Nevert, *Devos, à double titre*, p. 117.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁷ Maud Mannoni, *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1970. p. 59.

murs, mettant un terme à sa liberté qui devient dès ce moment son plus vif désir. Les demandes de libération répétées à ses psychiatres (« [...] elle insiste pour voir le médecin sur-le-champ. Elle lui demande à nouveau de la libérer immédiatement », p. 95), comme d'ailleurs le recours à des formules magiques (« [...] elle fait devant la porte trois révérences profondes et solennelles et prononce la vieille formule du conte des *Milles et unes nuits* : "Sésame, ouvre-toi." [...] En vain! », p. 60), n'ont rien donné. La porte de l'asile est demeurée obstinément fermée²⁵⁸. La libération doit du coup venir d'ailleurs. Elle provient des mots : « L'asile est un lieu psychologique, la scène où se joue un rôle imposé par l'institution, et que l'écriture [...] permet de quitter »²⁵⁹. Pour Dominique Charmelot, l'écriture, donne l'opportunité, par une « re-construction du langage », une « re-composition langagière » et une « re/création verbale »²⁶⁰, de s'inscrire comme sujet, de passer de « parole parlée » à « parole parlante »²⁶¹. Les mots ne sont, en définitive, pas confinement²⁶², mais ouverture sur une possibilité de devenir, d'advenir, de faire sens. Chez Unica Zürn, on retrouve une volonté similaire. La désarticulation, le morcellement et la déconstruction de la langue que suppose l'anagramme impliquent une (ré)appropriation de la matière langagière, rendue possible grâce à l'espace libérateur induit par le jeu de langage. La langue renaît, différente et autre, à l'image des messages toujours nouveaux que l'anagramme (re)produit. Au confinement physique et psychique de la folle répond la délivrance de l'écrivaine par la lettre. La contrainte qui régit, fixe le poème-anagramme, et à laquelle Zürn accorde une si grande importance, n'est pas

²⁵⁸ Nous ne pouvons nous empêcher de faire le lien entre la mention que nous venons de faire à propos de la porte fermée de l'asile et la porte (re)fermée du premier récit de rêve... Le travail inconscient de l'écriture s'est assuré que nous (ré)établissions, avant de conclure, un lien entre enfermement et onirique. Car Zürn, comme en réaction au confinement psychiatrique, « s'enferme » effectivement dans l'imaginaire... L'étude menée dans le cadre de notre second chapitre, qui analysait sa relation aux fantasmes, aux rêves et aux hallucinations, en témoigne.

²⁵⁹ Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*. Paris: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 166.

²⁶⁰ Michèle Nevert, « "Ma prison est une répétition". L'enfermement du psychotique dans le langage ; la libération de Dominique Charmelot », *Esprit Créateur*, vol. XXXVIII, no 3, 1998, p. 26.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² L'analyse menée par Michèle Nevert sur les textes de Charmelot s'inscrit en faux par rapport à une tendance à lire les textes des psychotiques comme « l'indice de la pathologie, la marque d'un enfermement ». *Ibid.*, p. 17.

un indice, une preuve de l'enfermement dans l'écriture, mais consiste plutôt un moyen de le dépasser, d'en sortir. La langue de Zürn – celle des anagrammes, mais aussi celle des signes élus – se fait un lieu d'affranchissement.

CONCLUSION

LA FOLLE QUI ÉCRIT...

La réflexion menée tout au long du présent mémoire nous a conduits à explorer les nombreux liens tissés par l'auteure de *L'Homme-Jasmin* entre l'écriture et la folie. Par le biais des multiples points d'entrée que nous avons privilégiés au cours de nos trois chapitres – système asilaire et enfermement, représentation de la folie, imaginaire et onirique, signes et symboles, jeu de langage –, nous avons pu observer en quoi et comment l'expérience de la maladie mentale influence et médiatise le travail d'écriture. En définitive, *L'Homme-Jasmin* apparaît comme une vaste entreprise de détournement par laquelle l'écrit se voit dévié pour n'en venir qu'à exprimer, qu'à énoncer la folie : « Elle envoie cette lettre pareille à une inscription funéraire, et c'est le premier message de folie qu'elle transmet »²⁶³ (p. 30). Dès lors, il n'y a plus uniquement les troubles psychiques qui alimentent l'écriture. Toute situation détenant un potentiel de dérangement, de trouble, de bouleversement est susceptible de motiver l'écriture : « La nostalgie! Probablement le moteur le plus puissant du travail. Il en est de même pour elle-même, car le sentiment du "bonheur" ne fait que la rendre bête et incapable de produire. Elle ne sait qu'en faire » (p. 53). La maladie – mentale, mais aussi physique – se révèle, dans ces conditions, un levier puissant pour la création : « Lorsqu'un million de globules rouges l'abandonnent, lorsque son corps se couvre des innombrables taches rouges d'une allergie, elle écrit dans ses "Notes d'une anémique" » (p. 17); « Elle [...] attrape la jaunisse. Au lit, avec la fièvre, elle écrit le texte : "À la maison des maladies" » (p. 20). Si l'écriture est favorisée par cet état particulier dans lequel se retrouve Zürn, son équilibre, sa relation avec la réalité se voit, quant à elle, mise en péril. Plus Zürn écrit, plus elle s'enferme dans la folie, plus elle s'éloigne des siens, de la vie « normale » : « La rédaction de son manuscrit l'éloigne de plus en plus de son ami qu'elle quitte un

²⁶³ C'est d'ailleurs ce qui a été démontré précédemment par l'analyse des signes élus et des anagrammes.

jour pour rentrer seule à Paris » (p. 118). Aussi, l'écriture devient-elle un moyen par lequel elle parvient à se retrancher, se couper du monde qui l'entoure pour s'abandonner à son univers imaginaire et fantasmatique : « Désireuse de s'enfermer dans ses pensées pour oublier la réalité, elle se plonge brusquement dans la rédaction d'un manuscrit : " En l'honneur du chiffre 9 " » (p. 18). Même une fois passée par et dans le récit, la folie continue d'exercer sur Zürn une menaçante, mais irrésistible, force d'attraction : « Malheureusement elle se met en tête de coucher par écrit l'aventure de sa maladie. En vain son ami la met-il en garde contre le danger qu'il y a pour elle à s'occuper trop intensément de ce sujet » (p. 118). L'écriture chez Zürn n'apparaît pas comme un exutoire ou comme un moyen d'exorciser le mal. Elle tente bien une fois d'écrire pour parvenir à « s'affranchir d'une impression qui est devenue trop forte », mais « elle n'y parvient pas [...] » (p. 16). Au contraire, il lui semble nécessaire « d'avoir mal » – à l'esprit, au corps – pour réussir à écrire.

L'œuvre-folie

L'écriture, chez Zürn, n'est pas une cure; la mise en mots de la folie, de la maladie n'établit pas la distanciation nécessaire à un retour sur soi dans le but de « panser les plaies », de guérir. Il s'agit plutôt de (re)dire, de (re)jouer la folie, d'y rester collée, par le biais de l'écriture. Zürn se montre très explicite sur ce point :

Depuis hier je sais pourquoi je rédige ce livre : pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient. Je peux chaque jour y introduire de nouvelles pages blanches. Si je veux il peut devenir de plus en plus gros. Aussi longtemps que je pourrai y ajouter de nouvelles pages blanches qu'il faudra remplir, je resterai malade (*Maison...* p. 256).

La maladie mentale et l'écriture exercent entre elles une influence mutuelle; sans maladie pas d'écriture et sans écriture, pas de maladie. Lorsqu'elle s'interroge si elle doit « ou non introduire en fraude encore quelques pages blanches dans ce livre? » (*Maison...* p. 257), il faut comprendre que Zürn se questionne non seulement sur son travail d'écriture, mais aussi, et même surtout, sur sa condition

mentale. Ce que nous devrions entendre est : dois-je ou non persister dans ma folie, dois-je continuer à m'y complaire, à l'entretenir pour en extraire matière à écrire? Le terme « fraude », d'ailleurs, suggère que Zürn choisit délibérément la folie, qu'elle met tout en œuvre – au point de simuler? – afin de la faire durer. D'ailleurs, si l'on considère les autres textes écrits par l'auteure, il semble que la plupart traitent du même sujet, l'expérience de la folie. *La maison des maladies* et *Vacances à Maison Blanche* racontent un internement. *Notes concernant la dernière (?) crise* relate les événements – épisodes hallucinatoires, crise de délire – qui conduisent de nouveau l'auteure à l'asile. *Les jeux à deux* expose la relation, distante et passive, entretenue par deux protagonistes, Norma et Flavius. Une note de l'auteure qui précède le texte précise que ce « manuscrit [...] a pris naissance aussitôt après la rencontre de l'Homme Blanc [...] »²⁶⁴. Les *Notes d'une anémique*, un texte écrit au « je » qui prend des allures de journal intime, parle de son obsession pour les chiffres, en particulier le 9, et contient des réflexions sur son état mental : « Comme c'est enfantin, obstiné cette façon d'être prisonnière des oracles dont je ne veux pas me libérer »²⁶⁵... Le *Cahier Crécy*, lui aussi près du journal²⁶⁶, raconte les difficultés de la très modeste vie qu'elle mène avec Hans Bellmer. Elle s'y interroge, entre autres, sur les liens qui existent entre sa pratique de l'écriture et la maladie mentale :

Aujourd'hui elle a montré à Katrin les photos de ses enfants et est devenue toute mélancolique à la vue du père de ses enfants. Si elle était restée avec lui, jamais elle n'aurait fait des anagrammes, jamais elle n'aurait dessiné [...] jamais elle n'aurait fait la connaissance de *L'Homme-Jasmin*, cause de sa maladie mentale. Peut-être est-elle devenue malade à cause de la fascination pour les anagrammes qui la coupe du monde extérieur? Mais peut-être serait-elle devenue malade aussi en restant avec son mari et ses enfants à Berlin? [...] Peut-être a-t-elle vraiment hérité de la maladie mentale de son oncle [...] »²⁶⁷

²⁶⁴ Unica Zürn, « Les jeux à deux ». Chap. in *L'Homme-Jasmin*. Paris, Gallimard, 1999, p. 209.

²⁶⁵ *Id.*, « Notes d'une anémique ». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*. Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000, p. 24.

²⁶⁶ L'éditeur note que « le projet initial était de décrire sa liaison avec Hans Bellmer [...] et de tenir un "journal" ».

²⁶⁷ Unica Zürn, « Cahier Crécy ». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*. Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000, p. 136.

Cette redondance thématique donne l'impression que Zürn s'applique en fait à rédiger toujours le même long texte. De fait, *Vacances à Maison Blanche* se conclut de la manière suivante : « À la fin du séjour de ses enfants [...] elle sera conduite par eux et Ruth dans une autre clinique. Ce séjour sera raconté plus tard » (*Vacances...* p. 176). Le récit de la folie ne semble différé que par des contraintes extérieures. En vérité, il se poursuit, se complète, se continue d'un texte à l'autre; *L'Homme-Jasmin* apparaît en ce sens comme la version la plus achevée. Dès lors, la volonté de faire œuvre se trouve totalement dépendante de la mise en récit de la folie; la folle qui écrit commet l'« œuvre-folie »...

Transcender les genres

L'Homme-Jasmin comporte, nous l'avons dit au tout début de notre mémoire, des éléments de réel : des noms renvoient à des personnages véritables, les événements rapportés sont réputés véridiques, les séjours en institution racontés sont repérables dans le « parcours psychiatrique » de l'auteure, etc. Le sous-titre que nous avons déjà cité, *Impressions d'une malade mentale*, ajoute à cet effet de réalité. Dans ces circonstances, le lecteur pourrait s'attendre à lire un témoignage, c'est-à-dire un récit qui rend compte « de façon critique des errances et des plaisirs »²⁶⁸ que la folie a réellement provoqués chez l'auteure. Mais gageons que la première impression ne durera pas au-delà de quelques pages, si elle ne s'envole pas carrément après la toute première ! Car le témoignage mise sur une puissante fonction identificatrice. L'auteur de ce genre de texte cherche à apostropher son lecteur, à le rendre sympathique, voire complice de son récit. Il cherche par ce moyen à s'affirmer, se faire (re)connaître. Le message qu'il transmet ne nie pas la folie, mais insiste surtout sur le fait que l'auteur n'est plus fou désormais : s'il a pu écrire sur son internement, sur le délire dont il a été sujet, c'est qu'il est maintenant sorti, guéri. Le témoignage consiste en « une réhabilitation identitaire, une réintégration de la norme » :

²⁶⁸ Monique Plaza, *Écriture et folie*. Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 123.

Lorsqu'un auteur écrit sur sa folie au sortir des oubliettes, son premier but est de neutraliser l'objectivation dont il a été victime : il souhaite se « réhabiliter » à ses propres yeux, et aux yeux des autres, en tant que sujet redevenu lucide; il souhaite reconquérir la maîtrise de sa vie²⁶⁹.

L'Homme-Jasmin ne semble aucunement destiné à faire adhérer le lecteur à son propos, à le rendre sympathique, attentif au message qu'il transmet. Ce message, d'ailleurs, n'insiste pas sur le fait que Zürn *ait été* folle, mais bien qu'elle le *soit* toujours. Nous l'avons vu dans le tout premier chapitre, Zürn revendique le statut de folle; elle se complait dans ce rôle et ne cherche pas – ou si peu – à « guérir », à réintégrer la vie « normale ». Le texte, rappelons-le, est écrit à la troisième personne. Zürn ne dit pas « j'ai vécu l'expérience de la folie », mais bien « elle a vécu l'expérience de la folie ». Ce choix implique évidemment une distanciation par rapport à ce qui est dit, écrit; la subjectivité se voit différée. Quoi qu'il en soit, persister à inscrire *L'Homme-Jasmin* dans le genre du témoignage reviendrait à nier le rapport écriture-folie établi par Zürn. Se dire, s'affirmer comme n'étant pas – plus – folle, signifierait ne pas – ne plus – écrire...

Le texte fictif qui se donne la folie pour thème insère « dans le patrimoine culturel des expériences qui dans la vie courante sont rejetées et catégorisées de façon négative, comme “ atopiques ” »²⁷⁰. Souvent, c'est par le regard, les gestes, les attitudes d'un personnage étrange, asocial ou curieux que ces expériences sont rendues. Parce que ce genre de texte appartient à la fiction, il évite de basculer totalement du « mauvais côté », de perdre le littéraire dans la folie. L'expérience de la maladie mentale est rendue par l'auteur au moyen d'un travail sur la forme, le style et la langue; la mise en récit de la folie est esthétisée. Dans *L'Homme-Jasmin*, la folie n'est pas un motif parmi d'autres : c'est le sujet, la matière, le corps même du récit. De plus, la part de réel y est bien trop importante pour en faire une fiction. Cependant, Zürn peut tout à fait donner l'impression d'introduire dans le « patrimoine culturel » des expériences jugées, dans la vie de tous les jours, atopiques; au moyen du récit de sa folie, elle ouvre une fenêtre sur

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

l'onirique, le fantasme et l'imaginaire, trois univers qui tissent les dessous du quotidien...

L'écriture de Zürn qui, tout en ne relevant ni du témoignage ni du texte littéraire sur la folie, comporte des caractéristiques appartenant à ces deux catégories, échappe – heureusement – à une catégorisation précise. *L'Homme-Jasmin* se veut un mélange, un hybride littéraire qui ne répugne pas s'aventurer sur le terrain glissant de l'expérience et du vécu. Zürn ne choisit aucune position précise, mais réussit du coup à en occuper plusieurs, accumulant les rôles (folle et écrivaine, malade mentale et artiste, biographe et romancière...), multipliant les entrées par lesquelles son texte peut être abordé : comme un texte littéraire ou comme un témoignage, mais aussi comme un journal, une chronique de la folie, comme une autobiographie délirante, comme un document clinique écrit de la main de la malade, comme les mémoires d'une folle... Cette profusion de « comme » indique que l'œuvre de Zürn ne peut être réduite à une seule catégorie, à un seul genre. Parce qu'elle embrasse la folie non seulement en tant que raison d'être, mais aussi, et peut-être surtout, en tant que condition d'écriture, Zürn commet, selon le terme que nous avons formé précédemment, une œuvre-folie : éclatée, éparpillée, inclassable. Elle parle donc de la folie, elle écrit sur le sujet dans la mesure où elle l'a vécue, l'a ressentie, l'a expérimentée de plusieurs façons à la fois : la folie, chez Zürn, est souffrance, bouleversement, rupture, mais aussi plaisir, état d'élection, privilège, bonheur. Elle est introspection, subjectivité, mais aussi partage, exhibition; elle est liberté et enfermement. Le texte, de fait, reflète toutes ces facettes. Folie et littérature s'articulent, maladie mentale et travail d'écriture se rencontrent, expérience réelle et esthétisation se fondent pour donner un texte à la langue unique, belle et étrange à la fois : la langue de Zürn, celle de la folle qui écrit.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Zürn, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris : Gallimard, 1999 (1^{re} éd. 1971), 267 p.

Corpus d'appoint

Zürn, Unica. « Notes concernant la dernière (?) crise ». Chap. in *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 171-208. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris : Gallimard, 1999 (1^{re} éd. 1971).

Zürn, Unica. « La maison des maladies ». Chap. in *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 209-228. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris : Gallimard, 1999 (1^{re} éd. 1971).

Zürn, Unica. « Vacances à Maison Blanche ». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, p. 143-176. Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris : Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

Autres textes d'Unica Zürn cités

Zürn, Unica. *Sombre printemps*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Belfond, 1971, 120 p.

Zürn, Unica. « Les jeux à deux ». Chap. in *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 209-228. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris : Gallimard, 1999 (1^{re} éd. 1971).

Zürn, Unica. « Notes d'une anémique ». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, p. 15-31. Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris : Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

Zürn, Unica. « Cahier Crécy ». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, p. 15-31. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris : Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

Corpus théorique

- André, Pierre, Thierry Benavide et Françoise Canchy-Giromini. *Corps et psychiatrie*, 2e éd. rev. et corr. Paris: Heures de France, 2004, 253 p.
- Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981, 377 p.
- Appelbe, Victoria. *Du wirst dein Geheimnis sagen* [Tu diras ton secret]: *L'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn*. Catalogue d'exposition (Paris, Halle Saint-Pierre, 25 septembre-4 mars 2007), p. 23-33. Paris: Halle Saint-Pierre.
- Arcand, Richard. *Figures et jeux de mots*. Beloeil: La lignée, 1991, 356 p.
- Barrucand, Dominique. *Histoire de l'hypnose en France*. Paris: Presses universitaires de France, 1967, 236 p.
- Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». Chap. in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*. p. 61-67. Paris : Seuil, 1984.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984, 439 p.
- Barthes, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985, 358 p.
- Beauregard, Denis. « La genèse de la vie fantasmatique dans l'œuvre de Freud ». Mémoire de maîtrise en psychologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, 111 p.
- Beauvue-Fougeyrollas, Claudie. *Les infirmiers en psychiatrie et la folie*. Paris: Lamarre, 1991, 237 p.
- Bellemin-Noël, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: Presses universitaires de France, 1979, 203 p.
- Bellmer, Hans, Unica Zürn et Gaston Ferdière. *Lettres au docteur Ferdière*. Paris: Séguier, 1994, 588 p.
- Bordini, Silvia. « Sans frontières. La peinture des panoramas ». In. *Les arts de l'hallucination*, sous la dir. de Donato Presenti Campagnoni, Paolo Tortonese et Silvia Bordini, p. 73-86. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- Chevrier, Alain. « Postface. Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn ». In *Lettres au docteur Ferdière*, Hans Bellmer, Unica Zürn et Gaston Ferdière, p.132 -143. Paris: Séguier, 1994.

- De Fréminville, Bernard. *La raison du plus fort. Traiter ou maltraiter les fous?*. Paris: Seuil, 1997, 189 p.
- Delavenne, Patrice. « Unica Zürn ou la folie à livre ouvert ». *Frénésie*, « *Destin de femmes et folie* », n° 1, printemps, 1986, p. 57-73.
- Delvaux, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*. Paris: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, 281 p.
- De Mandiargues, André Pieyre. « Préface. Savoir-Vivre ». In *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Unica Zürn, p. 9-14. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999 (1^{re} éd. 1971).
- De Morsier, Georges. *Art et hallucination: [Une étude des phénomènes hallucinatoires dans l'œuvre de] Marguerite Burnat-Provins*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1969, 102 p.
- De Nerval, Gérard. « Aurélia ». *Oeuvres*, vol. 1, Paris: Gallimard, 1956, 1391 p.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1985, 520 p.
- Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Albin Michel, 1997, 918 p.
- D'Onofrio, Salvatore. « Rêve et récit. La vision du saint en " terre du remords " ». *Cahiers de littérature orale*, no 51, 2002, p. 53-78.
- Dubé, Viateur. « Le concept et les pratiques de l'enfermement ». Thèse de maîtrise en philosophie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1978, 162 p.
- Eco, Umberto. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Trad. de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg. Paris: Le Livre de poche, 2002 (1^{re} éd. 1988), 282 p.
- Ferdière, Gaston. *Les mauvaises fréquentations*. Paris: Jean-Claude Simoën, 1978, 299 p.
- Ferré, Jean. *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*. Paris: Éditions du Rocher, 2003, 747 p.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1993, 360 p.
- Foucault, Michel. *Maladie mentale et psychologie*. Paris: Presses universitaires de France, 1995, 104 p.

- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Nouv. éd. rev. Paris: Gallimard, 2005, 613 p.
- François, Frédéric. *Rêves, récits de rêve et autres textes. Un essai sur la lecture comme expérience indirecte*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2006, 377 p.
- Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Trad. de l'allemand par I. Meyerson. Paris: Presses universitaires de France, 1967 (1^{re} éd. 1900), 573 p.
- Freud, Sigmund. *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*. Trad. de l'allemand par Marie Bonaparte. Paris : Gallimard, 1971 (1^{re} éd. 1907), 246 p.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Trad. de l'allemand par S. Jankélévitch. Paris: Petite bibliothèque Payot, 1975, 277 p.
- Freud, Sigmund. « État amoureux et hypnose ». Chap. in *Essais de psychanalyse*, p. 134-141. Trad. de l'allemand par S. Jankélévitch. Paris: Petite bibliothèque Payot, 1975.
- Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Trad. de l'allemand par Denis Messier. Paris: Gallimard, 1988 (1^{re} éd. 1905), 442 p.
- Freud, Sigmund. *Sur le rêve*. Trad. de l'allemand par Cornélius Heim. Paris: Gallimard, 1999 (1^{re} éd. 1901), 146 p.
- Freud, Sigmund. *Oeuvres complètes IV 1899-1900*. Trad. de l'allemand par André Bourguignon et Pierre Cotet. Paris: Presses universitaires de France, 2004, 756 p.
- Gandon, Francis. « Anagrammes, grammes, psychanalyse: Saussure lecteur de Martial ». *Kodikas/Code*, Volume 23, 2000, no 1-2, p.109-114.
- Gollut, Jean-Daniel. *Conter les rêves: La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris: José Corti, 1993, 477 p.
- Goumegou, Susanne. « Le récit de rêve surréaliste et ses avatars ». In *Le récit de rêve*, sous la dir. de Christian Vandendorpe, p. 183-202. Montréal: Nota Bene, 2005.
- Guimón, José. *Art et psychiatrie*. Genève: Georg, 2004, 209 p.
- Guiraud, Pierre. *Les jeux de mots*. Paris: Presses universitaires de France, 1976, 128 p.

- Henry, Ruth. « Post-face ». In *Sombre printemps*, Unica Zürn, p.114-120. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Belfond, 1971.
- Henry, Ruth. « Le printemps noir d'Unica ». *Obliques, La femme surréaliste*, 1978, p.255-260.
- Henry, Ruth. « Présentation », in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, Unica Zürn, p. 7-11. Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris : Éditions Joëlle Losfeld, 2000.
- Hesbois, Laure. *Les jeux de langage*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, 333 p.
- Hiekisch-Picard, Sepp. *L'œuvre d'Unica Zürn, genèse et réception*. Catalogue d'exposition (Paris, Halle Saint-Pierre, 25 septembre-4 mars 2007). Paris: Halle Saint-Pierre. 63-67 p.
- Hulak, Fabienne (dir.) . *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Nice : Z'éditions, 1992, 207 p.
- Jama, Sophie. «L'interprétation des rêves dans le *Talmud*: une parole agissante». In *Le récit de rêve*, sous la dir. de Christian Vandendorpe, p. 57-73. Montréal: Nota Bene, 2005.
- James, Tony. « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés – ou à moitié endormis ». In *Les arts de l'hallucination*, sous la dir. de Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese et Silvia Bordini, p. 15-32. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- Jeannert, Michel. *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. Paris: Flammarion, 1978, 234 p.
- Jean, Georges. *Langage de signes, l'écriture et son double*. Paris: Gallimard, 1989, 207 p.
- Jouffroy, Alain. « Préface. Le surréalisme, la folie et la mort ». In *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, sous la dir. de Fabienne Hulak, p. 9-14. Nice : Z'éditions, 1992.
- Laing, Ronald David. *The Divided Self*. Londres : Tavistock, 1960, 282 p.
- Laing, Ronald David. *Self and others*, Londres, Tavistock, 1961, 236 p.
- La Mothes, Jacques. *L'architexture du rêve. La littérature et les arts dans Matière de rêves de Michel Butor*. Amsterdam: Rodopi, 1999, 313 p.

- Lantz, Pierre. « Symbolisme individuel (singulier), symbolisme collectif ». In *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*, sous la dir. de Monique Segré, p. 38-44. Paris: l'Harmattan, 1997.
- Laplanche, Jean, et J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France, 1967, 527 p.
- Lazorthes, Guy. *Les hallucinations*. Paris: Masson, 1996, 133 p.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*, 2e éd. Paris: Presses universitaires de France, 2001, 263 p.
- Lhermitte, Jean. *Les hallucinations. Clinique et psychopathologie*. Paris: L'Harmattan, 2004, 230 p.
- Malmberg, Bertil. *Signes et symboles. Les bases du langage humain*. Paris: A & J Picard, 1977, 454 p.
- Mannoni, Maud. *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1970, 269 p.
- Meyers, Claude. *Les lieux de la folie. D'hier à demain dans l'espace européen*. Paris: Érès, 2005, 189 p.
- Mijolla, Alain. *Dictionnaire international de la psychanalyse: concepts, notions, biographies, oeuvres, événements, institutions*. Paris: Hachette, 2002, 2017 p.
- Morel, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Paris: l'Archipel, 2004, 958 p.
- Nevert, Michèle. *La langue qu'on affiche, le jeu verbal dans le slogan publicitaire au Québec*. Montréal : VLB, 1992, 229 p.
- Nevert, Michèle. *Des mots pour décomprendre*. Candiac: Balzac, 1993, 173 p.
- Nevert, Michèle (dir.). « Introduction ». In *Les accros du langage*, p. 11-21. Montréal: Balzac, 1993.
- Nevert, Michèle. *Les accros du langage*. Montréal: Balzac, 1993, 348 p.
- Nevert, Michèle. *Devos, à double titre*. Paris : Presses universitaires de France, 1994, 126 p.
- Nevert, Michèle. « “Ma prison est une répétition”. L'enfermement du psychotique dans le langage ; la libération de Dominique Charmelot ». *Esprit Créateur*, vol. XXXVIII, no 3, 1998.

- Pagé, Jean-Charles. *Les fous crient au secours*. Montréal: Éditions du Jour, 1961, 156 p.
- Pierssens, Michel. *La tour de babil*. Paris : Minuit, 1974, 161 p.
- Perec, Georges. *Alphabets*. Paris : Galilée, 1976, 176 p.
- Perron-Borelli, Michèle. *Dynamique du fantasme*. Paris: Presses universitaires de France, 1997, 216 p.
- Perron-Borelli, Michèle. *Les fantasmes*. Paris: Presses universitaires de France, 2001, 127 p.
- Plaza, Monique. *Écriture et folie*. Paris: Presses universitaires de France, 1986, 217 p.
- Presenti Campagnoni, Donato, Paolo Tortonese et Silvia Bordini. *Les arts de l'hallucination*, Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 177 p.
- Quetel, Claude, et Pierre Morel. *Les fous et leurs médecines, de la Renaissance au XX^e siècle*. Paris: Hachette, 1979, 302 p.
- Rabain, Jean-François. « Les anagrammes d'Unica Zürn », *La femme surréaliste, Oblique*, no 14-15, 1977.
- Resnik, Salomon. *La mise en scène du rêve*. Trad. de l'italien par Gabriella Mazzini. Paris: Payot, 1984, 227 p.
- Rigoli, Juan. *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 2001, 649 p.
- Roumieux, André. *Je travaille à l'asile d'aliénés*. Paris: Champ libre, 1974, 313 p.
- Safarova, Barbara. « La rencontre magique entre l'écriture et l'image ». *Catalogue de l'exposition Unica Zürn présentée à la Halle Saint-Pierre*, p. 45-53. Paris, Éditions du Panama, 2006.
- Santos, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris: Des Femmes, 1977, 132 p.
- Segal, Hanna. *Rêve, art et phantasme*. Paris: Bayard, 1993, 208 p.
- Segré, Monique. *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*. Paris: l'Harmattan, 1997, 314 p.
- Sempé, Jean-Claude. « Scène primitive ». In *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 764. Paris: Albin Michel, 1997.

- St-Amand, Néré. *Folie et oppression. L'internement en institution psychiatrique*. Moncton: Éditions d'Acadie, [sans date], 199 p.
- Starobinski, Jean. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard, 1971, 167 p.
- Szasz, Thomas. *The Myth of Mental Illness : Foundations of a Theory of Personal Conduct*. New York : Hoeber-Harper, 1961, 297 p.
- Szasz, Thomas. *The Manufacture of Madness : A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1971, 383 p.
- Thévoz, Michel. *L'art brut*. Genève: Skira, 1975, 225 p.
- Thévoz, Michel. *Le langage de la rupture*. Paris : Presses universitaires de France, 1978, 187 p.
- Thévoz, Michel. *Écrits bruts*. Paris : Presses universitaires de France, 1979, 178 p.
- Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977, 375 p.
- Tortonese, Paolo. « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes ». In *Les arts de l'hallucination*, sous la dir. de Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese et Silvia Bordini, p.33-49. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- Vandendorpe, Christian (dir.). *Le récit de rêve*. Montréal: Nota Bene, 2005, 372 p.
- Vandendorpe, Christian (dir.). « Le rêve entre imagerie et narrativité ». In *Le récit de rêve*, p. 35-55. Montréal: Nota Bene, 2005.
- Vandendorpe, Christian (dir.). « Présentation. Fonctions du récit de rêve ». In *Le récit de rêve*, p. 5-13. Montréal: Nota Bene, 2005.
- Vereecken, Christian. « Le surréalisme et le sens ou d'une certaine confusion du parlêtre et du mot ». In *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. sous la dir. de Fabienne Hulak, p. 17-120. Nice : Z'éditions, 1992.
- Xanthakou, Margarita. *Idiots de village. Conversations ethnopsychiatriques en Péloponnèse*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1989, 316 p.